Andrei Tarkovski

esculpir en el tiempo

Lectulandia

«¿Qué es el arte? ¿Lo bueno o lo malo? ¿Procede de Dios o del diablo? ¿De la fuerza del hombre o de su debilidad? ¿Es quizá una prenda de la comunidad humana y una imagen de armonía social? ¿Es ésa su función? Es algo así como una declaración de amor. Un reconocimiento de la propia dependencia de otros hombres. Es una confesión. Un acto inconsciente, que refleja el verdadero sentido de la vida: el amor y el sacrificio.»

Esculpir en el tiempo acompañó a Tarkovski los últimos 15 años de su vida y en él expone no sólo su visión del cine como medio, sino su visión sobre el papel que éste, y el arte en general, juegan en el contexto mas amplio de la sociedad. Su total sinceridad y el hecho de que fuese la obra en la que mas trabajó, hasta semanas antes de su muerte, convierten al libro en un testamento cuya índole seguramente sorprenderá a sus lectores, donde se reflejan unas confesiones de cineasta de todo punto excepcionales por su honestidad, franqueza y sabiduría del oficio que lo han convertido en uno de los mejores libros sobre cine y arte que jamás se hayan escrito.

Esculpir en el tiempo, escrito en colaboración con Olga Surkova, es el ensayo más importante, y en muchos aspectos, el más hermoso y emocionante, que se puede leer sobre el cine entendido como arte supremo, además de uno de los más importantes sobre arte en general, porque Tarkovski no se limita a hablar sobre cine. Su vasta cultura, su profundo intelecto y su heterodoxa manera de vivir y percibir el arte, hacen de este volumen un objeto imprescindible tanto para cualquier futuro artista como para aquellos que quieran conocer mejor al hombre detrás de la cámara.

En definitiva, líneas escritas con pasión, deslumbrante garra literaria y una sensibilidad exquisita: la propia de un escultor del tiempo.

Lectulandia

Andrei Tarkovski

Esculpir en el tiempo

ePUB v1.0
minicaja 11.07.12

más libros en lectulandia.com

Título original: *Sapeischatljonnoje wremja*
Andrei Tarkovski, 1984.
Traducción: Enrique Banús Irusta, supervisada por J. M. Gorostidi Munguía
Traducción de los poemas: Irina Bogdaschevski, Antonio Mengs
Diseño/retoque portada: minicaja

Editor original: minicaja (v1.0)
ePub base v2.0

Prólogo

Se abre aquí la posibilidad para los lectores de lengua castellana de acceder a la obra escrita más importante del director de cine ruso Andrei Tarkovski.

Aunque sus películas no hayan llegado aún al gran público, han tenido una gran influencia en el trabajo y en la inspiración de otros grandes directores: Bergman decía de sus películas que eran como milagros. Y, realmente, su corta producción cinematográfica despierta en el espectador la experiencia de algo completamente nuevo, singular, irrepetible. Sus películas son sinceras y reales, y despliegan su verdad como creciendo desde dentro, sin prejuicios ni pretensiones, en el limpio surgir de los personajes y de las situaciones.

En *Esculpir en el tiempo*, Tarkovski nos presenta su diario de trabajo. Son reflexiones, evidentes y asombrosas a la vez, que el director ha ido haciendo a lo largo de su tarea, al enfrentarse con los distintos aspectos de su trabajo creador: el guión, los actores, las tomas, el montaje, la música, etc.

La ausencia de un orden sistemático le da al libro una mayor proximidad al trabajo concreto: las soluciones no son dogmáticas, como tomadas de antemano en un laboratorio, sino que nacen de un diálogo real con problemas reales. Tarkovski analiza el carácter no discursivo-lineal (de tipo ideológico, caracteriológico o racionalista) del cine, y en general de toda obra de arte. El cine es para él representación de las relaciones sutiles que se establecen entre los fenómenos más secretos de la vida. Si esto no se cumple, la vida en la pantalla «parece convencional y monótona». Para conseguir tal representación, el cine recurre a imágenes, a la vida real, a momentos en el tiempo y no fuera de él.

De ahí que prefiera hablar de imágenes más que de símbolos, término que connota cierta tipología atemporal, idealista.

Ahora bien, el realismo o naturalismo de las imágenes no contradice la vocación transformadora que debe informar todo arte: convertir el mundo en algo hermoso. Sostiene que la obra de arte surge de la lucha por alcanzar esta meta. Y esta meta necesariamente pasa por el momento subjetivo del creador: todo artista integra en su obra la visión que tiene de ese mundo mejor. Pero esa visión no nace ni se transmite desde un ideario racionalmente fundado, o desde un pensamiento científicamente llevado, sino desde un impulso hacia lo infinito, hacia lo espiritual, hacia lo verdaderamente humano. Ese infinito, ese profundo secreto que constituye el corazón humano, sólo se puede aprender y transmitir en imágenes vivas, no en fríos razonamientos.

Lo infinito está en lo concreto, y por eso sólo es comunicable en imágenes, no en conceptos abstractos. «Cuando un artista crea una imagen, siempre está también superando su pensamiento, que es una nada en comparación con la imagen del mundo

captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación. Pues el pensamiento es efímero; la imagen, absoluta.» Explicar cómo lo absoluto se puede realizar y expresar en lo particular fue la búsqueda que se impuso Hegel: el universal concreto. Pero no comprendió que esta síntesis —que está en el corazón de toda la belleza de este mundo, y cuya consumación sublime es la Encarnación del Verbo— se traiciona al intentar explicarla desde fuera, desde razones previas, desde una lógica en la que no cabe la libertad y que reduce el hecho concreto a la condición de mero caso de una ley universal. Con esto, Hegel traiciona lo particular, la vida humana concreta; la síntesis se disuelve, y la radicalidad de lo hermoso degenera en la estética como ciencia. Para Tarkovski, lo absoluto se realiza y se expresa en lo particular, pero esto sucede en cada momento, es un milagro siempre nuevo en el juego maravilloso de la entrega libre. Esto no se puede deducir de principios generales, sino sólo representarlo, ponerlo de nuevo delante, hacerlo nacer otra vez. De ahí que convertir el arte en ideología —subordinando la realidad artística a la transmisión de una idea —, o tener una excesiva preocupación por el estilo, o ponerlo todo en función del éxito, sean para él los grandes errores en que puede caer el cine.

El director debe permanecer fiel a lo particular, a las cosas, a la historia, a las tomas concretas: lo que él denomina fidelidad al tiempo.

Cada imagen tiene una realidad irrepetible, que el director debe perfilar hasta hacerla clara; cada toma tiene un tiempo que constituye su sentido profundo y propio, y que hay que sacar de la materia, hacerlo surgir del mármol: esculpir.

Es en el montaje donde ese tiempo —por composición elocuente de los distintos tipos de las imágenes rodadas— va surgiendo orgánicamente, casi por sí solo. La tarea del director es buscar la composición que exprese adecuadamente la realidad que ya está ahí.

Precisamente de esta limitación de lo concreto, de la finitud espacio-temporal de las imágenes, de esta concreción de la realidad singular, nace la luz de ese mundo mejor que intuye el artista, y que no sabe encontrar ni comunicar de otra manera. La película debe proyectar, hacer intuir ese mundo mejor que está en camino, que reverbera ya en la vida cotidiana. De la intensidad alcanzada en la concentración espacio-temporal de los hechos salta la chispa de lo absoluto. Pero para que esto se cumpla, es necesario, por una parte, que esos hechos tengan la fuerza interior, la intimidad humana suficiente para iluminar la existencia. Hamlet es mucho más que un tipo universal de hombre, es una vida magistralmente perfilada, hecha real yconcreta; es esa concreción la que nos abre un mundo nuevo, y no la carga racional de la tipología. Por otra parte, se necesita que la mirada del autor sea abierta y limpia, capaz de atisbar el ideal que esconde y revela a la vez toda realidad.

Por eso, la tarea del autor para por la sencillez, la renuncia a toda complicación de estilo, a la retórica, a las traiciones de la ideología. «Tender hacia la sencillez supone

tender a la profundidad de la vida representada. Pero encontrar el camino más breve entre lo que se quiere decir y lo realmente representado en la imagen finita es una de las metas más arduas en un proceso de creación. Tender a la sencillez supone una atormentada búsqueda de la forma de expresión adecuada para la verdad que ha conocido el artista.»

Esta concepción del arte cinematográfico que Tarkovski desarrolla surge de y se aplica a cada uno de los campos de su tarea. Y así, en este respeto apasionado por la sinceridad de cada momento —que le lleva incluso a no comunicar a lo sectores la trama entera del guión—, sus películas —con sus aciertos y sus errores— van naciendo con vida propia.

Esto es lo que he aprendido de las películas y de este libro de Tarkovski; pero su riqueza, que nace de expresar con ingenua autenticidad la vida artística de un genio, estoy seguro que sugerirá al lector muchas más cosas.

EDUARDO TERRASA MESSUTI

Presentación

«Mientras fui un fracasado acumulé experiencia, cultura y conocimiento de la vida, fui formando mi gusto y mis concepciones artísticas. Y después, cuando llegué a ser realizador, empecé a distribuir todo aquello, a darlo, y, prácticamente, no volví a acumular nada.»

MIJAIL ROMM

Con una obra que consta de tan sólo siete largometrajes, Andrei Tarkovski se ha convertido en uno de los maestros del cine contemporáneo. El carácter perfeccionista del director y los problemas surgidos a lo largo de su azarosa carrera bastan para explicar el porqué de una producción tan escasa en títulos, aunque a la vez tan densa y apasionante. Desde su primera obra, *La infancia de Iván*, Tarkovski sufriría la incomprensión de buena parte del público, y sobretodo de las autoridades culturales soviéticas; ello no impedía, sin embargo, que sus obras acudieran a los festivales internacionales con asiduidad y que la crítica, en general, se mostrara entusiasta. A partir de *Andrei Rublev*, los problemas con la burocracia estatal se sucederían, aunque Tarkovski aún consiguió rodar tres filmes más en su país: *Solaris*, *El espejo* y *Stalker*.

La primera obra realizada lejos de su tierra recibió el significativo título de *Nostalghia* y sorprendió a aquellos que esperaban un Tarkovski más simple, atribuyendo a su estilo creador y al desarrollo de éste un cripticismo impuesto por las condiciones a las que se veía obligado a rodar en la URSS. El exilio no modificó el ansia perfeccionista del autor, que sólo llevaría a término un filme más, *Sacrificio*, justificando con el rigor y el trabajo paciente con los que preparaba sus películas sus concepciones acerca del carácter fatalista y visionario del arte auténtico.

El mediometraje *El violín y la apisonadora* revela ya, pese a su sencillez y al hecho de haber sido rodado como una mera práctica escolar, un cierto tono poético que será visible en su obra posterior: el tratamiento del color, ciertas imágenes recurrentes —manzanas, lluvia, agua— anticipan un poco su estilo.

En principio, es *La infancia de Iván* el filme de Tarkovski que parece más alejado de los intereses temáticos y estilísticos que caracterizarían su obra posterior. Es posible hallar en él, sin embargo, aspectos sobre los que su autor ahondará en el futuro, tales como el mundo de la infancia, el hogar, los sueños y los recuerdos del pasado.

Un rasgo señero de esta película es el encontrarse frente a uno de los escasos personajes de Tarkovski que vierte su interior atormentado en forma de acción física, externa (el otro mundo del personaje se hace patente a través de sus sueños). El filme,

empero, no está exento de ese espíritu de contemplación, de plasmación serena y detallista de los personajes y del entorno de éstos, que Tarkovski irá desarrollando a lo largo de sus siguientes películas. A diferencia de otro ejemplar filme soviético como *Control en los caminos*, de Alexei Guerman, con un fondo bélico similar al de Iván y donde se nos presentan temas como la ambigüedad del heroísmo, el absurdo de la guerra y la búsqueda de la segunda oportunidad casi en línea con Joseph Conrad (en la película de Guerman, un soldado soviético que se ha enrolado en el ejército alemán tras caer prisionero deserta y se une a los partisanos, teniendo que probar la sinceridad de su conducta), aspectos que el espectador puede sentir como más fácilmente aprehensibles frente a la propuesta espiritual de Tarkovski, pues la mirada, en *La infancia de Iván*, es más distanciadora y el devenir de los personajes en medio de la guerra es algo que se sugiere, pero que apenas se muestra de manera explícita. Lo que Tarkovski se esfuerza por destacar es que esa guerra es una suerte de imposición funesta que todos los personajes han de sufrir (como así ocurría en el filme de Guerman) excepto el propio Iván, criatura engendrada por la propia guerra y por tanto no desprovista de cierta monstruosidad. En efecto, Iván es un personaje monstruoso —su odio y determinación asustan incluso a sus superiores, los adultos— y, por ello, no puede sobrevivir en un mundo diferente de aquel que ha contribuido a su creación: «perfectamente adaptado ala sociedad belicista, está por tanto condenado a convertirse en asocial en el universo de la paz», escribía Jean-Paul Sartre. La nostalgia por el hogar perdido, ya irrecuperable, y una mirada que integra la naturaleza como elemento básico dentro de la puesta en escena son rasgos de este filme que se harán recurrentes en las posteriores obras de Tarkovski. Como se ha dicho, el director otorga gran importancia a la figura del hogar —el hogar de la infancia— y del mundo de las primeras sensaciones: los actos físicos más triviales son descritos por su cámara con la paciencia de un entomólogo. Los ejemplos más obvios, por supuesto, se hallan en *Nostalghia* y en *El espejo* (la tierra de procedencia, la casa familiar), pero el tema surge de manera más o menos velada en otras películas. Así, que Alexander en *Sacrificio* renuncie a sus posesiones materiales —simbolizadas en su casa— puede parecer algo nimio al espectador si se confronta con la magnitud de lo que se desea obtener a cambio (que el tiempo retroceda y así desaparezca la ominosa presencia de la guerra), pero tal sacrificio no es pequeño a los ojos de Alexander y del propio Tarkovski, sino que representa una renuncia a los recuerdos y, por tanto, una renuncia de la misma existencia. «Durante la infancia se vive, y en adelante se sobrevive», decía un poeta español; los recuerdos de los personajes de Tarkovski, casi siempre relacionados con el hogar donde ha transcurrido su niñez, son algo de importancia vital para ellos. En *Solaris*, la casa de Kelvin aparece en la superficie del «océano pensante» al término de la película, como resultado del máximo anhelo del protagonista, convertida aquélla en realidad aparente

gracias a la facultad del océano de transformar los deseos humanos en algo accesible. Contemplamos esa misma casa al comienzo del filme, tras unos planos iniciales de algas y del estanque próximo a aquélla, lo que da cierta estructura circular a la película y al tiempo anticipa las imágenes finales. «Necesito la tierra para subrayar los contrastes. Me gustaría que el espectador pudiese apreciar la belleza de la tierra para que piense en ella al salir de Solaris; en resumen, para que sienta ese sano dolor de la nostalgia.» De cualquier forma, Tarkovski parece convencido de que «las cosas no son como en realidad fueron, sino como se las recuerda», y, por tanto, una mera vuelta hacia atrás física (el retorno al hogar) no implica asimismo el regreso a ciertas sensaciones y valores espirituales ya perdidos. Para Iván, como para Kelvin o Alexander, el regreso al hogar es un fin imposible. Al igual que en los casos de Robert Bresson o de David Lynch, la influencia pictórica es notoria en la obra de Tarkovski.

Ésta no sólo se manifiesta en una película como *Andrei Rublev*, donde tal influencia resulta inevitable, o en ciertas referencias directas (cuadros y grabados de Durero, Leonardo), sino en el tipo de composición del plano.

En ocasiones, los objetos son filmados con una minuciosidad y una iluminación que nos hacen pensar en los primitivos flamencos. La texturas de las telas, la rugosidad de la piel humana, la madera, son vistas de una forma que recuerda al estilo del pleno Renacimiento, así como un tipo de composición triangular del plano que Tarkovski gusta de emplear en numerosas ocasiones. Claro está que no se trata en ningún caso de «cuadros animados» —o mera referencia estética, que el autor rechazaba ásperamente—, sino de la elección (intuitiva o no) por parte del director hacia una composición integrada en la puesta en escena, así como el color, la oscilación cromática tan frecuente en sus obras, y la luz poseen una relevancia similar. Hay también en estas películas un extraño equilibrio entre la palabra y la imagen. A menudo los diálogos resuenan demasiado graves, ampulosos, y no obstante es difícil que el espectador acoja con extrañeza unos parlamentos tan escasamente «naturalistas».

Es posible que ello se deba al ajuste que se produce entre la palabra y unas imágenes llenas de parsimonia, detallistas hasta el extremo. Esto permite la configuración de un mundo cerrado al que es arduo cuestionar, ya que lo aceptamos por sus propias leyes internas. Las densas conversaciones entre el «stalker», el científico y el escritor forman una cadencia según nos adentramos en «la zona» y a medida que el viaje puramente físico pierde de alguna manera su importancia. Las imágenes crean ese ambiente inequívoco donde la palabra cae en un espacio vivo y lleno de significado. Se obtiene así «Un lenguaje que le permite captar la vida como si fuera un reflejo, la vida como si fuera un sueño», en palabras de Ingmar Bergman.

La importancia de cierta tradición literaria rusa (piénsese sobre todo en Tolstoi y

en Dostoievski) también se halla presente en la consideración que Tarkovski otorga a la palabra. Se observa en la obra de Tarkovski una voluntad, cada vez más acentuada, de prescindir de los resortes dramáticos y dela acción externa como vehículos de la narración. Si bien *La infancia de Iván* es, dentro de sus películas, la que depende en mayor grado de lo que podríamos denominar una línea narrativa tradicional, es posible hallar en ella rupturas significativas: los sueños del protagonista, la importancia de los tiempos muertos, cierto predominio de la reflexión …

Por ejemplo, en una secuencia vemos a Iván partiendo hacia una misión tras las líneas alemanas atravesando un bosquecillo inundado por la crecida del río, y en la escena siguiente, última del filme, nos encontramos en Berlín el día de la victoria; allí nos enteramos de que el protagonista fue hecho prisionero y ahorcado. Esta tendencia a evadirse de la narración novelesca tradicional se hará más acusada en las siguientes películas.

En *Andrei Rublev* se adopta la estructura episódica de diferentes retablos —que enmarcan el conocimiento progresivo del mundo por parte del monje Rublev— y a partir de *Solaris* y *El espejo* se despoja al relato de casi todos los referentes dramáticos que proporcionan una adhesión emocional por parte del espectador.

En ello influye sin duda un deseo de separar el arte cinematográfico de la literatura o, para ser más exactos, de ciertos elementos provenientes de la literatura que han llegado a constituir parte de la narración fílmica.

En *Stalker* la información directa —por medio de los diálogos o de imágenes explícitas— que se le proporciona al espectador sobre las condiciones reales del viaje que emprenden los tres protagonistas (el lugar donde ha caído el meteorito, «la zona», y la cámara de los deseos que se halla en ésta) es mínima. Idéntico desapego hacia los elementos que contribuyen a crear una situación dramática se halla en *Sacrificio*.

Esos elementos —los que se refieren al estallido de la guerra nuclear— son incluidos por el director casi con irritación, como un mal menor: durante la secuencia en que la familia contempla las noticias por televisión, Tarkovski efectúa un movimiento de cámara rodeando al receptor y envolviendo al grupofamiliar; está claro que lo principal es la reacción de los personajes y el resto, lo accesorio; así ocurre con el premonitorio rugido de los aviones y el estallido de la jarra en una escena previa. A ello se puede añadir que la impasibilidad de los actores —un tanto similar a la que podemos apreciar en las películas de Bresson, un director muy querido por Tarkovski—, con su forma de interpretar tan ajena, distanciada, contribuye a dificultar la identificación plena del espectador con los personajes y con lo que acontece en las películas de Tarkovski, o que, por lo menos, esa identificación sea muy distinta a la que tiene lugar en una narración cinematográfica tradicional, donde el espectador busca de manera intuitiva el punto de vista del protagonista.

De ahí, quizá, la presunta frialdad que destilan estas películas. Tarkovski

experimenta, a través de sus personajes, un sentimiento ambivalente hacia una cierta obtención milagrosa delo deseado: Kelvin, el protagonista de *Solaris*, rechaza la presencia de su mujer muerta en la estación espacial —el «océano pensante» del planeta permite la materialización de los deseos—, en un intento desesperado de escapar de la locura que se ha apoderado de los ocupantes de ésta. Los tres expedicionarios de *Stalker* recorren un fantasmagórico territorio llamado «la zona», donde al franquear una habitación un hombre puede ver realizado aquello que más desea; sin embargo, ninguno de ellos se atreverá finalmente a traspasar el umbral de la cámara.

En *Sacrificio,* Alexander se aferrará a la aparentemente absurda posibilidad de salvación que Otto le propone, y tras llevar a cabo lo que éste le manda, suplicará la obtención de un milagro por una intervención externa que consiga sobrepasar la escasa capacidad del hombre para controlar el mundo y su propio destino. Del rechazo vehemente a lo deseado, los personajes de Tarkovski se ven abocados a la aceptación de un hecho que juzgaban incierto o imposible. Resulta curioso señalar que, en tres películas diferentes, una situación similar se plantee con desenlaces bien distintos.

La consecución del milagro en *Sacrificio* nos aproxima un tanto al excelente Ordet de Dreyer, aunque la fisicidad y el calor humano con que el cineasta danés mostraba la resurrección de la mujer muerta («lo que deseo es su cuerpo», susurra su esposo al decírsele que el alma de aquélla es ya inmortal) sean menos accesibles o aparentes en la obra de Tarkovski.

En ocasiones, se insiste en la cualidad mística de estas películas y, por consiguiente, de su autor. «Creo que sólo el arte puede definir y conocer lo absoluto.» Esta búsqueda de lo absoluto se basa más en una exploración de ciertos valores éticos y espirituales que en una finalidad divina, no totalmente excluida, pero sí relegada a un segundo término.

Un humanismo, pues, que se adentra en un camino lleno de dudas donde lo único que se aparece como puro, auténtico y fértil es la expresión artística, a la vez meta y camino a seguir. Es bien conocido el rechazo que Tarkovski sentía hacia toda clase de encasillamientos y etiquetas.

Por tanto, estaba lejos de considerar *Stalker* o *Solaris* como películas de ciencia-ficción —y por ello escasamente deudoras de las novelas en que ambos filmes se inspiran—; por otro lado, las diferencias entre las películas y las novelas son considerables.

La razón de todo esto se debe sin duda a un menosprecio hacia los «géneros» cinematográficos (considerados en su vertiente más popular), así como en el deseo de alejar el hecho fílmico de cualquier otra manifestación artística de la que aquél pueda partir.

En este rechazo del género cinematográfico se manifiesta la voluntad de Tarkovski por dejar bien patente su autoría, además de su intención de separar lo estrictamente cinematográfico de otras artes como la literatura o la pintura. Claro que si hablamos exclusivamente en términos de puesta en escena (que es, en resumidas cuentas, lo que importa de cara a una tipificación del género cinematográfico frente a posibles referentes literarios o al mero soporte argumental, elementos de escasa relevancia), estas películas —*Solaris*, *Stalker* e incluso *Sacrificio*— pueden verse como una contribución mayor al desarrollo del cine fantástico como género.

Si descartamos ciertos aspectos ajenos a la puesta en escena, tales como la presencia de la estación espacial y el océano, el ambiente futurista, en suma, de *Solaris*, o bien los extraños sucesos que tienen lugar en «la zona» de *Stalker*, así como la búsqueda de «incidentes» extraordinarios por Otto y la relación de Alexander con María, de quien se dice es poseedora de poderes mágicos en *Sacrificio* (por mencionar unos pocos elementos que puedan testimoniar, en apariencia, lo fantástico en estas películas), lo cierto es que permanece la impresión de que nos hallamos ante una puesta en escena que conjuga lo fantástico y lo poético. El ambiente de *Stalker* nos comunica una atmósfera de peligro e irrealidad a base de un mínimo deelementos; los cambios de tono en la fotografía —los tres protagonistas, en su andadura por «la zona» son retratados de una forma opaca, monocorde: tan sólo la hija del «Stalker» y la cámara de los deseos son vistos en color— y el empleo dela música electrónica, junto con la inclusión en la banda sonora de diversos efectos y ruidos, son elementos fundamental es en la estética de Tarkovski. La desolación y el ambiente enrarecido de «la zona» no difieren gran cosa en esencia de la atmósfera de la estación espacial de *Solaris*; la fusión de los sueños y la realidad, tan presente en *Sacrificio* y *La infancia de Iván* muestran al espectador los diferentes mundos en los que se mueven los personajes de Tarkovski. Nada resulta gratuito en estos filmes; así, la inclusión de música japonesa y otros elementos orientales en *Sacrificio* ayudan a comprender el carácter ritual de los actos de Alexander, ritual que nos hace recordar el Bushido.

La totalidad de estos aspectos —un empleo significativo de la luz y el color, un tiempo largo, majestuoso en los planos, una elaborada banda sonora y otros que se han mencionado de forma somera— deja ver la plasmación en imágenes de un estilo propio que esconde una honda reflexión sobre el arte cinematográfico.

En ocasiones, podemos irritarnos ante los postulados visionarios de Tarkovski, llenos de una visión trágica y desesperanzada de la humanidad, en un esfuerzo, digamos, didáctico; pero la brillantez de sus imágenes y la honestidad del artista que las crea hacen que esto apenas carezca de importancia. Las obras de Tarkovski deslumbran hoy porque abren caminos nuevos a la expresión cinematográfica y porque constituyen un esfuerzo por agrandar los límites del lenguaje fi1mico; por ello

podemos citar su nombre junto a los de Eisenstein, Dreyer o Ford, junto a los creadores que han contribuido a ampliar el horizonte del arte cinematográfico.

J. M. GOROSTIDI
Universidad de Navarra

Introducción

Hace unos quince años, cuando comencé a trabajar en los primeros esbozos de este libro, dudaba sin cesar si aquel esfuerzo valía realmente la pena. ¿No sería mejor ir haciendo películas, una tras otra, resolviendo, como de pasada, las cuestiones teóricas que se fueran planteando en la práctica y sólo para mí mismo?

Por otra parte, durante muchos años de mi biografía laboral ha habido angustiosas y prolongadas pausas entre las películas. Tuve, pues, tiempo para reflexionar sobre el objetivo que perseguía con mi trabajo, sobre aquello que diferencia al cine de las demás artes, sobre las posibilidades específicas que en mi opinión tiene. Tuve tiempo y ocasión de comparar mis experiencias con las ideas de mis colegas, de leer muchos escritos sobre teoría del cine, que me parecieron poco satisfactorios; es más: su lectura despertó en mí un deseo de argumentar en contra de ellos, de defender mis propias ideas sobre las funciones, las metas y los problemas del cine como arte. Cuanto más consciente iba siendo de los principios de mi quehacer, tanto más decididamente me iba separando de las teorías fílmicas que conocía; y tanto más iba creciendo mi necesidad de exponer mi visión de las leyes artísticas fundamentales a las que me siento vinculado para toda mi vida. Encuentros cada vez más frecuentes con el público de mis películas me hicieron consciente de la necesidad de expresar todo lo claramente que pudiera mis ideas sobre mi profesión y mi modo de trabajar. El perseverante deseo de los espectadores de comprender aquella vivencia fílmica que les transmitía mi trabajo, el deseo de encontrar respuesta a sus innumerables cuestiones me llevó a buscar un denominador común para mis contradictorias y confusas ideas acerca del cine y sobre el arte en general. Debo reconocer que la correspondencia de los espectadores, que en los años de trabajo recibía y leía siempre con gran atención e interés, a veces me irritaba. Pero muy a menudo fue también una fuente de inspiración y siempre un incitante paquete de preguntas y pensamientos muy diversos. Para explicar el tipo de relación que manteníamos mi público y yo, una relación basada a veces en la incomprensión más profunda, quiero citar aquí algunas cartas especialmente reveladoras.

Un ejemplo: me escribía una ingeniero de Leningrado: «He visto su película *El espejo*. Y la he visto hasta el final, a pesar de que mi esfuerzo sincero por comprender al menos algo de la película, de relacionar entre sí de alguna manera los personajes, los hechos y los recuerdos, ya al cabo de media hora me había causado dolor de cabeza… Nosotros, los pobres espectadores, tenemos que ver películas buenas, malas, a menudo muy malas o mediocres, a veces también algunas muy originales. Pero todas ellas se entienden. Uno se puede entusiasmar o las puede rechazar. Pero, ¿ésta?… »

Y otro ingeniero, éste de Sverdlovsk, ni siquiera intenta camuflar su violento

rechazo hacia mi película: «¡Qué tontería carente de sentido y gusto! ¡Realmente detestable! Su película, para mí, es un error, carente de valor. No llega al espectador… y el espectador es lo más importante, ¿o no?» Este ingeniero incluso exigía responsabilidades a los dirigentes encargados del cine: «Sorprende que los responsables de la distribución de películas en nuestra URSS hayan permitido esta porquería.» Como justificación de mis cuadros dirigentes debo decir, eso sí, que muy pocas veces permiten distribuir «porquería» de ese tipo.

Por término medio, una vez cada cinco años. Tras leer cartas de esta clase me preguntaba desesperado para quién trabajaba yo y por qué.

Un poquito de esperanza se deducía de otro tipo de comunicaciones por escrito que también eran un testimonio de la incomprensión más absoluta de mi trabajo, pero que por lo menos dejaban entrever el deseo sincero de entender lo que habían visto en la pantalla. Espectadores de este tipo me escribían cosas como: «Estoy convencido de que no seré ni el primero ni el último que en su incapacidad de comprender se dirija a usted pidiendo ayuda para poder entender algo su *El espejo*.

Cada uno de los episodios está lleno de belleza; sí, pero, ¿cómo fundirlos en una unidad?» Otra espectadora, de Leningrado, me escribía: «No sé qué hacer con su película, ni con el contenido ni con la forma. ¿Cómo explicarlo? No puedo decir que no sepa nada de cine…

He visto sus anteriores películas: *La infancia de Iván* y *Andrei Rublev*. En ellas, todo era comprensible. Pero aquí, nada de eso… Antes de cada proyección sería bueno preparar al espectador, que sepa lo que le espera.

En caso contrario, lo que queda al final es un incómodo sentimiento de amargura por el propio desamparo e inutilidad. Estimado Andrei: si no puede contestar a mi carta, por favor, al menos dígame dónde podría encontrar algo que leer sobre sus películas.» Desgraciadamente, a la autora de esta carta no le pude dar consejo alguno: nada se había publicado sobre *El espejo,* si excluimos los ataques públicos de mis colegas, que en las reuniones del *Goskino* y de la Asociación de Cineastas[1] me acusaban de ser ilícitamente «elitista», opinión que difundieron también en la revista «Iskustvo kino»[2]. Pero todo esto no me intranquilizó muy especialmente, porque de forma paulatina me iba convenciendo de que existía un público para mis películas, que había personas que iban a ver mis películas y que las apreciaban.

Un colaborador del Instituto de Física de la Academia de las Ciencias me envió una nota que había estado colgada en el tablón de anuncios del instituto:

> «La presentación de la película *El espejo*, de Tarkovski, despertó en el Instituto de Física de la Academia de las Ciencias el mismo interés que en todo Moscú.
>
> El deseo de estar personalmente con el director de dicha película es algo

que, desgraciadamente, se cumplió para muy pocos (tampoco el autor de esta nota lo consiguió). Nos resulta incomprensible cómo Tarkovski consigue realizar con medios fílmicos una obra filosóficamente tan densa. Quien acude al cine se ha acostumbrado a que una película tenga una historia, un tema, héroes y casi siempre un "final feliz". Y también en las películas de Tarkovski busca esos elementos; y a menudo se va desencantado a casa porque no encuentra ninguno de ellos.

¿De qué trata esta película? Del hombre. Por supuesto que no de aquel hombre concreto, de cuya voz en off se ocupa Inokenti Smoktunovski[3]. No. Es más bien una película sobre ti mismo, sobre tu padre y tu abuelo. Una película sobre el hombre, que vivirá cuando tú hayas muerto, pero que será un "Tú". Es una película sobre el hombre que vive sobre la tierra y es parte de la tierra, que a su vez es parte de ese hombre. Una película sobre el hecho de que el hombre ha de responder con su vida ante el pasado y ante el futuro. Esta película hay que verla, eso es todo, escuchando devotamente la música de Bach y las poesías de Arseni Tarkovski[4]. Y hay que verla como se contemplan las estrellas, el mar o un paisaje bello. Se echará de menos la lógica matemática. Pero ésta, en el fondo, no explica qué es el hombre y en qué consiste el sentido de su vida.»

Debo confesar que las explicaciones e interpretaciones de los críticos profesionales me suelen decepcionar aun en aquellos casos en que alaban mis películas. Por lo menos he tenido muchas veces la impresión de que ante mis películas esos críticos se muestran indiferentes o no saben qué decir. Que cambian la inmediatez de su experiencia viva por los estereotipos de las ideas y definiciones usuales entre los colegas. Para qué trabajo, sinceramente; lo entiendo cuando encuentro espectadores que aún están bajo la impresión inmediata de mis películas, cuando leo cartas muy personales de vidas ajenas. Entonces es cuando siento el reconocimiento a mi labor. Pero entonces, si se quiere, siento también mi deber y mi responsabilidad frente a los hombres… Nunca he podido comprender que un artista pudiera crear sólo para sí mismo. Convencido de que nunca habrá nadie que utilice su obra… Pero de esto ya hablaremos más adelante…

Una espectadora, de Gorki, me escribía: «Muchas gracias por su *El espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez… Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar… "Galka, echa al gato" —me grita la abuela… Oscuridad en la habitación… Y también se apagó la lámpara de petróleo, y el alma estaba invadida por la espera de la madre… ¡Qué bien se muestra en su película el despertar de la conciencia del niño! Dios mío, ¡qué verdadero es todo eso! … Realmente no conocemos el rostro de nuestra madre.;Y qué sencillo, qué natural!

Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola.»

Durante tanto tiempo habían querido convencerme de que nadie necesitaba mis películas que las confesiones de este tipo enardecían mi espíritu, daban sentido a mi quehacer y me aseguraban en la convicción de que aquel camino que yo seguía, y que seguía no sólo por casualidad, era el verdadero.

Me escribía un trabajador de Leningrado: «El motivo de mi carta es *El espejo*. Una película sobre la que ni siquiera soy capaz de escribir, pero de la que vivo. La capacidad de escuchar y de comprender tiene un alto valor… Si dos personas son capaces de sentir lo mismo, aunque sea sólo una vez, entonces siempre se comprenderán. Aunque uno viviera en la Edad de Piedra y el otro en la nuclear. Quiera Dios que las personas al menos puedan comprender y sentir los impulsos humanos más fundamentales, los propios y los ajenos.»

Había espectadores que me defendían y animaban: «Le escribo por recomendación y en nombre de un grupo de espectadores, de varias profesiones, conocidos o amigos míos. En primer lugar quería decirle que el círculo de los admiradores de su talento, el círculo de los que van a ver todas las películas suyas que se proyectan en los cines, que ese círculo es mucho mayor de lo que pudiera parecer por las estadísticas en la revista *Sovietski Ekran*[5]. No dispongo de datos exactos, porque ninguno de mis amigos y conocidos ha enviado datos sobre esas encuestas. Pero todos van al cine. No con mucha frecuencia. Pero siempre a las películas de Tarkovski. La única pena es que haya tan pocas películas suyas.»

De Novosibirsk me escribía una maestra: «Nunca he transmitido mis impresiones a los autores de libros o películas. Pero aquí se trata de un caso especial: esta película redime al hombre de la tragedia de la comunicación, para que pueda liberar su alma y su pensamiento de la carga de la intranquilidad y delos pensamientos vanos. Estuve en un debate sobre cine. Los físicos y los poetas estaban de acuerdo en una cosa: ésta es una película humana, sincera, necesaria, una película por la que tenemos que estar agradecidos. Todo aquel que tomó la palabra en el debate dijo: "Ésta es una película sobre mí mismo".»

Y otra carta: «Le escribe una persona vieja, ya jubilada, que por su profesión vive lejos del arte (soy ingeniero de comunicaciones), pero que se interesa por el cine. Su película me ha conmocionado. Usted tiene el don de penetrar en el mundo anímico de los mayores y en el de los niños; de despertar una intuición de las bellezas del mundo que nos rodea, demostrar los valores reales, no los aparentes, de este mundo;de despertar el son de cada cosa, de convertir cada detalle dela película en un símbolo; de introducirse con ayuda de medios creativos muy austeros en afirmaciones filosóficas de validez general, de otorgar a cada toma poesía y música… Todo ello cualidades que son propias de su modo de representación y sólo de él…»

Para ser sincero, debo decir que me cuento entre aquellas personas que van desarrollando sus pensamientos sobre todo en la polémica (estoy plenamente de acuerdo con la opinión de que la verdad nace fundamentalmente en el diálogo). Cuando estoy solo conmigo mismo tiendo a un modo de considerar las cosas que corresponde a mi predisposición metafísica y que se opone a cualquier proceso de pensamiento enérgico, creativo, puesto que sólo proporciona material emocional para construcciones más o menos claras de ideas y conceptos futuros. Fue, pues, el contacto escrito o personal con el espectador el punto de partida para este libro. Pero, como ocurre siempre, a nadie le echaré nada en cara por tener una opinión negativa de mi decisión de dedicarme a problemas abstractos. Y tampoco me sorprenderé de encontrar reacciones favorables.

Me escribía una trabajadora: «En una semana he ido cuatro veces a ver su película. Y fui al cine no sólo para verla. En realidad lo que quería era vivir una vida real por lo menos unas horas, pasar el tiempo con artistas verdaderos, con personas… Todo lo que me atormenta, lo que me falta, lo que ansío, lo que me enfada y lo que me repugna: todo esto lo vi en su película, como en un espejo. Todo lo que me apesadumbra y lo que me rodea de luz y de calor. Lo que me hace vivir y lo que me destruye. Por primera vez, una película se me antojaba como algo real. Y éste es precisamente el motivo por el que la veo una y otra vez; para vivir por ella y en ella.»

No puede haber un reconocimiento mayor del propio trabajo: siempre había intentado expresarme en mis películas con la mayor sinceridad y coherencia posibles, sin querer imponer a nadie mi punto de vista. Y si este sentimiento vital otros lo consideran algo tremendamente personal, que hasta ahora nadie había expresado, entonces tenemos un estímulo excepcional para el propio trabajo. Una mujer me mandó una carta que había recibido de su hija. Me parece que en ella se expresa todo el sentido de cualquier trabajo creador y que, con sorprendente exhaustividad y sensibilidad, se recogen sus funciones y posibilidades comunicativas:

«¿Cuántas palabras conoce un hombre? —ésta es la pregunta, retórica, a su madre —. ¿Cuántas figuran en su vocabulario cotidiano? ¿Cien, doscientas, trescientas? Revestimos nuestros sentimientos con palabras, intentamos expresar en ellas el dolor, la alegría, todo movimiento interno, todo aquello que en realidad no se puede expresar. Romeo le decía a Julieta palabras maravillosas, muy claras y llenas de expresividad. Pero esas palabras, ¿podían expresar siquiera la mitad de todo aquello que llevaba en su corazón, que contenía su corazón rebosante? ¿Todo aquello que le cortaba el aliento, que hacía que Julieta no pudiera pensar en otra cosa que en su amor?»

Hay un lenguaje absolutamente diferente, hay un sistema de comunicación totalmente distinto… a través de sentimientos, imágenes. Este contacto supera todo lo que separa, derriba las fronteras. La voluntad, el sentimiento, las emociones despejan

las barreras entre los hombres, que hasta ahora estaban a ambos extremos del espejo detrás de esta o de aquella puerta… El marco de la pantalla se amplía, ante nosotros se abre un mundo, cerrado hasta ahora, y se convierte en una nueva realidad… Y todo esto ya no sucede a través del pequeño Aleksei: aquí es ya el propio Tarkovski quien directamente se dirige a los espectadores, sentados al otro lado de la pantalla. La muerte deja de existir, existe la inmortalidad. El tiempo es una sola unidad, indestructible. Lo mismo que se dice en la poesía: "Una sola mesa para los descendientes y los nietos…" Por cierto, que mi acceso a esta película fue más bien de tipo emocional, aunque seguro que también se puede acceder a él de muchas otras maneras. Tú, ¿cómo lo hiciste? Por favor, escríbeme…»

Con este libro, escrito principalmente en el largo período en que estaba condenado a la inactividad (un período que ahora interrumpo con violencia, intentando cambiar mi destino), no quiero adoctrinar a nadie, a nadie quiero imponer mi punto de vista. Surge por la necesidad de encontrar yo mismo mi camino en la jungla de posibilidades que ofrece este joven y maravilloso arte del cine, posibilidades que prácticamente están sin estudiar. Por eso, el libro es para mí algo así como una búsqueda de un yo amplio, independiente, pues el trabajo creador no está sometido a normas absolutas. Al fin y al cabo, algo tiene que ver con la necesidad general de aprehender el mundo, de todos aquellos aspectos, innumerables, que unen a los hombres con la realidad viva.

Sólo queda añadir que este libro se basa en mis propias notas, escritas al estilo de un diario, en conferencias y en conversaciones con la crítica de cine Oiga Surkova, que ya siendo estudiante participó en el rodaje de *Andrei Rublev* y que asimismo mantuvo un estrecho contacto conmigo posteriormente, cuando ya trabajaba como crítico. Quiero agradecerle la ayuda que me ha ido prestando a lo largo de todos los años en que trabajé en este libro.

LOS COMIENZOS

Ha terminado todo un período, concluido un proceso que quizá se pudiera denominar de toma de conciencia. Un proceso que abarcó mis estudios en el VGIK[6], el trabajo de un cortometraje como proyecto de fin de carrera[7] y finalmente siete meses de trabajo en mi primer, largometraje.

Para mi trabajo posterior me parece imprescindible analizar mis experiencias con *La infancia de Iván*, con la necesidad de tomar una —al menos provisional— postura inequívoca en cuestiones de estética cinematográfica, obteniendo yo mismo claridad sobre las tareas que habría de resolver en mi próxima película. Está claro que todo ello se podría hacer de manera intelectual, especulativa; pero entonces correríamos el riesgo de conclusiones no vinculantes o de confundir concatenaciones lógicas con relaciones intuitivas, espontáneas.

El deseo de evitar un trabajo así, superfluo, en mis reflexiones me ayudó a tomar la decisión de servirme de papel y lápiz…

¿Qué es lo que me atraía del relato de Vladimir Bogomolov?[8]

Antes de contestar a esta pregunta es necesario destacar que no todo relato en prosa es apto para una versión cinematográfica.

Hay obras de las que sólo se le ocurriría hacer una película a quien despreciara por igual el cine y la literatura. Me estoy refiriendo a aquellas obras maestras que demuestran que su autor es absolutamente único: por la unidad de todos sus elementos, por la precisión y la independencia de sus imágenes, por la increíble profundidad de los caracteres, expresados en palabras, y también por la fantástica composición y por su fuerza de convicción literaria.

Ya va siendo hora de que separemos la literatura y el cine.

Hay relatos en prosa cuya fuerza reside en sus ideas, en una estructura lógica, clara, o en la especificidad de su tema. Parece que esta literatura no se preocupa lo más mínimo por la expresión artística de las ideas que contiene.

En mi opinión, también el Iván de Vladimir Bogomolov es un libro de este tipo.

Desde el punto de vista puramente artístico, su concisa forma de narrar, precisa y detallista, prolija, con sus recursos líricos para caracterizar al teniente coronel Galzev, el héroe de la novela, el texto me resultó hasta cierto punto indiferente. Sobre todo porque a Bogomolov le interesa mucho la descripción escrupulosamente exacta del ambiente de la guerra, destacando una y otra vez que él personalmente era testigo de todo lo que se narraba en el relato.

Pero esto a la vez me ayudó a descubrir en aquella novela un texto en prosa que perfectamente podía ser vertido en una película.

Es más, en el cine este relato desarrollaría incluso la tensión emocional y estética

que podría conceder a sus ideas una veracidad confirmada por la vida.

Al leerlo, el relato de Vladimir Bogomolov quedó grabado en mi memoria.

Incluso algunas de sus peculiaridades llegaron a fascinarme.

Especialmente la suerte de su héroe, que la novela sigue hasta su muerte. No es esto —como es bien sabido— una nueva estructura de un tema. Pero esta estructura hasta entonces muy pocas veces se había visto impulsada de tal modo por una idea interior, se había visto motivada de forma tan consecuente por un desarrollo tan estrictamente necesario como en esta novela.

La muerte del héroe tiene en ella un sentido especial.

Allí donde otros autores, ante una situación literaria similar, presentan un final consolador, en esa misma situación esta novela sólo tiene el punto final. Después no hay nada.

Normalmente, los autores que escriben acerca de temas similares suelen mostrar a sus héroes guerreros con una cierta aureola. La dureza, la brutalidad, pasa a un segundo plano, al piano del pasado, quedando tan sólo como una etapa de la vida, llena de dolor, pero etapa al fin.

En el relato de Bogomolov esta etapa de la vida, finalizada violentamente por la muerte, es la única, la definitiva. En ella se concentra el contenido entero, el *pathos* trágico de la vida de Iván. Precisamente por ello se deja sentir, comprender, la terrible locura de la guerra con fuerza insospechada.

Lo segundo que me conmovió fue el hecho de que en este relato de guerra no aparecen ni peligrosos encuentros militares ni complicadas operaciones en el frente. Ni siquiera encontramos la narración de hechos heroicos. El material de este relato no son las heroicidades en operaciones de avanzadilla, sino la pausa entre dos de esas operaciones. El autor conseguía dar a esa pausa una tensión casi insoportable, difícil de expresar sólo con medios externos. Una tensión que recuerda a la de la espiral de un gramófono estirada hasta el máximo.

Esta representación de la guerra me fascinaba por las posibilidades fílmicas que escondía. Aquí se abría un camino para reflejar de una forma nueva el verdadero ambiente de la guerra; con toda su locura, su terrible tensión interior latente bajo la superficie de los acontecimientos, recogida en todo caso como un rugido soterrado.

Y en tercer lugar: hasta lo más profundo del alma me conmovía la figura del pequeño. Ante mis ojos estaba desde el comienzo como un personaje lanzado fuera de su órbita, destrozado por la guerra. Mucho, muchísimo, todo lo que forma parte de la niñez de aquel Iván está perdido irremisiblemente.

Y todo lo que a cambio de lo perdido ha recibido como don maldito de la guerra es lo que en él causa aquella situación de tensión extrema.

Esta figura me conmovió por su dramatismo interior mucho más que otros caracteres que en situaciones conflictivas a punto de estallar o en fundamentales

enfrentamientos humanos van pasando por un lento proceso, por un desarrollo. En un carácter sin evolución, prácticamente estático, la presión de las pasiones se comprime de forma extrema; es, pues, inmensamente más clara, más convincente que las transformaciones paulatinas. Precisamente por este tipo de pasión es por lo que también amo a Dostoievski. Me interesan más bien los caracteres externamente estáticos, llenos de tensión interior por las pasiones que los dominan.

El Iván de la novela que he citado es uno de esos caracteres. Y fue precisamente esa particularidad de la novela de Bogomolov la que excitó mi fantasía.

En todo lo demás no podía identificarme con Bogomolov. La disposición emocional de este relato me resultaba extraña. Los acontecimientos quedaban reflejados con una actitud conscientemente distanciadora, casi de acta notarial. Esto yo nunca lo hubiera podido traspasar a la pantalla: iría en contra de mis convicciones.

Si el autor y el director tienen convicciones estéticas diferentes, no puede haber un compromiso. El compromiso destruiría la idea de la trasposición al cine, y no se realizaría la película.

Un conflicto así entre autor y director tiene una única salida: el guión literario tiene que ser transformado en una estructura nueva, que en un momento determinado del trabajo se llama «guión de dirección». Y al trabajar en este guión, el autor de la futura película (¡de la película y no sólo del guión!) tiene derecho a modificar el guión literario según sus propias ideas. Lo único importante es que no pierda de vista la obra en su totalidad y que cada palabra del guión esté determinada por su propia experiencia creadora, experiencia irrepetiblemente personal.

El único responsable de todas aquellas páginas escritas, de los actores, de las localizaciones, de los bocetos de los decoradores y hasta del diálogo más brillante, el único responsable es el director en solitario, quien en última instancia también determina todo el proceso creador.

Si el autor del guión y el director no son la misma persona, muchas veces somos testigos de una contradicción insuperable. Sólo en el caso, claro está, de que se trate de dos artistas convencidos de sus principios.

Precisamente por eso, el relato de Bogomolov para mí no podía ser más que un posible punto de partida, cuyo contenido tenía que cobrar vida de acuerdo con mis convicciones personales sobre la futura película.

Y aquí se plantea la cuestión de si es deseable y justificable que un director haga él mismo el guión de su película. Y esta cuestión a veces puede llevar incluso a un rechazo absoluto, sin discusión, de la iniciativa creativa y dramatúrgica del director. Los directores que tienden a escribir ellos mismos el guión suelen encontrar una oposición notable.

Y eso que nadie duda de que algunos escritores se sienten mucho más lejanos al cine que los directores de películas. Por eso es tan extraña la situación siguiente:

todos los escritores tienen derecho a escribir guiones cinematográficos, pero de los directores de cine ni uno solo tiene derecho a hacerlo. Con toda sumisión tiene que estar de acuerdo con el guión que le presenten, convirtiéndole con sus cortes en un guión de dirección.

Pero volvamos al núcleo de nuestras reflexiones. En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético. En mi opinión, esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes.

En cualquier caso, esto me resulta más cercano que la dramaturgia tradicional, que une las imágenes por la evolución lineal, lógica y consecuente del tema. Una interconexión de los acontecimientos así, tan cuidadosamente «exacta», suele surgir por una fuerte influencia del frío cálculo y de las reflexiones de tipo especulativo. Pero aun cuando esto no fuera así y el tema estuviera determinado por sus actores, siempre suele resultar que la lógica en la secuencia de las imágenes resulta de una banalización de la realidad vital, en sí mucho más compleja.

Pero hay también otra posibilidad de sintetizar material fílmico, una posibilidad en la que lo más importante es representar la lógica del pensamiento humano. En este caso será ella la que determine la secuencia de los acontecimientos y su montaje, que transforma las partes en un todo.

La génesis y la evolución de los pensamientos responden a leyes especiales. Para poder expresarlas, a veces hacen falta formas que se diferencien netamente de estructuras lógico-especulativas. En mi opinión, la lógica poética está más próxima a las leyes de evolución de los pensamientos y a la vida en general que a la lógica de la dramaturgia clásica. Pero, desde hace muchos años, el drama clásico se suele considerar el modelo único para expresar conflictos dramáticos.

La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador. Ella es precisamente la que le hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya ni en conclusiones fijas partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor. A disposición del espectador, en libertad, está tan sólo aquello que ayuda a intuir el sentido profundo de las imágenes representadas. En ningún caso se debería querer encerrar con violencia un pensamiento complejo y una visión poética del mundo en el marco de una ilación excesivamente clara, pagando cualquier precio por ello. La lógica de la consecuencia directa, un sistema generalizado, recuerda sospechosamente a las demostraciones de teoremas en Geometría. Pero para el arte, las posibilidades más ricas resultan indudablemente de aquellas relaciones asociativas en las que se funden las valoraciones racionales y emocionales de la vida. Y es una pena que el cine aproveche muy rara vez estas posibilidades, pues este camino promete mucho más. Contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer «explotar» el material del que está hecha una imagen.

Si no se dice todo sobre un objeto de una sola vez, siempre existe la posibilidad de añadir algo con las propias reflexiones. En caso contrario se presenta al espectador la conclusión sin que tenga que pensar. Y como se le sirve tan en bandeja, la conclusión no le sirve de nada. ¿Es que un autor le puede decir algo al espectador cuando no comparte con él el esfuerzo y la alegría de la creación de una imagen?

Este procedimiento creativo tiene además otra ventaja. El único camino por el que el artista alza al espectador dentro del proceso de recepción a un mismo nivel consiste en dejar que él mismo componga la unidad de la película partiendo de sus partes, pudiendo añadir en sus pensamientos elementos propios. También por motivos de respeto mutuo entre artista y receptor, una relación de este tipo es la única comunicación artística adecuada.

Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad.

Vistas las cosas así, la poesía se convierte en una filosofía que acompaña al hombre durante toda su vida. Recordemos el sino y el carácter de artistas como Alexander Grin[9] que, antes que morir de hambre, se lanzó a los montes, con un arco que había fabricado él mismo, para cazar algún animal. Teniendo en cuenta la época en que vivía aquel hombre…, aquí tenemos la imagen trágica de un soñador.

O pensemos en la vida de Van Gogh.

O en la de Mijail Prischvin[10], cuya figura fue adquiriendo características de aquella naturaleza rusa que describiera con infinito amor.

O pensemos en Mandelstam, Pasternak, Chaplin, Dovzhenko o Mizoguchi[11]. Entonces se comprenderá la tremenda fuerza emocional de estas imágenes, que se levantan con tanta energía por encima del suelo, o más exactamente: que flotan por encima del suelo. Imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía.

Un artista así sabe reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser. Está en condiciones de traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad.

Si esto no sucede, la vida parece convencional y monótona, incluso cuando el autor la reproduce con la intención de conseguir la mayor cercanía posible a esa vida. Pues tampoco la ilusión de una vivacidad exterior es una prueba de que el autor realmente haya estudiado y observado la vida con una mirada penetrante.

Soy también de la opinión de que fuera de la relación orgánica entre las impresiones subjetivas del autor y la representación objetiva de la realidad no se puede conseguir ninguna credibilidad y verdad interior, y ni siquiera una similitud exterior.

Se puede configurar una escena de modo documental, es posible revestir personajes con una precisión naturalista y se puede conseguir una semejanza patente con la vida real. Pero aun así se obtiene una película absolutamente alejada de la realidad, una película que parece altamente convencional, que no es ni mucho menos semejante a la vida real, por mucho que lo haya querido el autor.

Sorprendentemente, en el arte es convencional, artificioso, precisamente aquello que indudablemente forma parte de nuestra percepción normal, cotidiana. Esto es explicable porque la vida está organizada de una forma mucho más poética que lo que suelen imaginarse los adeptos a un naturalismo absoluto. Por ejemplo, hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestro corazón y en nuestra mente sencillamente como impulso. Y como en las películas citadas, bienintencionadas y cercanas a la vida, falta no sólo el acceso a ello, sino que este acceso queda tapado por representaciones claramente imaginadas y presentadas de modo engañoso, en vez de la autenticidad tenemos el artificio, por llamarlo con un término suave. Yo, en cualquier caso, estoy a favor de que el cine se mantenga lo más cerca posible de aquella vida que en caso contrario no podríamos percibir en su belleza verdadera.

Ya he expresado mi alegría por esa línea de separación que va apareciendo entre el cine y la literatura, por la línea de separación entre esas dos artes que hasta ahora parecían complementarse de forma tan fructífera.

En su desarrollo futuro, el cine —eso es lo que opino— no sólo se apartará de la literatura, sino también de las demás artes, siendo así cada vez más independiente. Este proceso no se realiza a la velocidad que sería deseable. Se está produciendo un proceso lento y dificultoso, en varias etapas. De ahí el hecho de que en el cine se haya llegado a una cierta estabilización de los principios específicos que en realidad son propios de otras artes, pero en los que se siguen apoyando frecuentemente los directores de cine. Sin embargo, estos principios están empezando a frenar el desarrollo de la especificidad del cine, se están convirtiendo en un impedimento. Y una de las consecuencias de ello es que el cine ha perdido parcialmente la capacidad de otorgar una configuración inmediata a la realidad con sus medios específicos, sin atravesar el camino de la literatura, de la pintura o del teatro.

Patente es también la influencia de las bellas artes sobre el cine allí donde alguien se esfuerza por trasponer directamente a la pantalla algún cuadro determinado. Con especial frecuencia se suelen trasponer determinados principios de composición o —en el caso de películas en color— pictóricos. Pero, en cada uno de estos casos, al resultado artístico le falta su independencia creativa: pasa a ser mera imitación.

La transposición de las características específicas de otras artes a la pantalla roba al cine su especificidad cinematográfica y hace difícil encontrar soluciones que se apoyen en las poderosas cualidades del cine como arte autónomo. Lo peor de todo ello es, sin embargo, que en esos casos surge un abismo entre el autor de la película y

la vida. Entre los dos se están continuamente interponiendo intermediarios, procedimientos de artes más antiguas. Y esto impide sobre todo el que la película represente la vida en su fuerza originaria, tal como el hombre realmente la ve y la siente.

Vivimos un día. Digamos que ese día pasó algo importante, decisivo. Algo que podría ser el punto de partida de una película, algo que lleva en sí la semilla para representar un conflicto de ideas. Pero ese día, ¿cómo ha quedado fijado en nuestra memoria?

Como algo amorfo, en flujo, carente aún de esqueleto, de esquema, tan sólo el acontecimiento central de ese día se ha solidificado en una concreción documental, en una idea precisa y una forma determinada. Y sobre el trasfondo de todo el día, aquel acontecimiento es como un árbol entre la niebla. La comparación es imprecisa, porque todo aquello que llamo niebla o nube no es igual. Determinadas impresiones de un día despertaron en nosotros impulsos internos, asociaciones. En la memoria quedan los objetos y las circunstancias como algo que no tiene unos perfiles absolutamente nítidos, como algo incompleto, casual, sin fijeza. Una impresión así, ¿se puede reproducir con medios fílmicos? No hay duda alguna. Es más, es precisamente el cine, el arte más realista, el que está en condiciones de hacerlo.

Una copia así de las sensaciones vitales no puede ser un fin en sí mismo. Pero la posibilidad de esta reproducción es algo sobre lo que se puede reflexionar estéticamente y que se puede aprovechar para representar generalizaciones más amplias de ideas.

La probabilidad y la veracidad interna, para mí, residen no sólo en la fidelidad a los hechos, sino también en la representación fiel de las sensaciones.

Uno va por la calle y allí, con los ojos, se encuentra con la mirada de una persona que pasa. Y esa mirada le llega al fondo. Despierta una sensación inquietante. Le influye a uno en su ánimo, despierta un sentimiento determinado.

Si se reconstruyen con exactitud mecánica todas las circunstancias de ese encuentro, si se dota al actor de la indumentaria exacta, si se determina con. gran precisión el lugar donde se van a realizar las tomas, con esa toma seguro que no se despierta el sentimiento que se tuvo en el momento del encuentro. Porque en esa toma no se tiene en cuenta la condición psicológica que explica la propia situación anímica, por la cual se concedió una determinada importancia emocional a la mirada de un desconocido. Y si se quiere que la mirada de este desconocido afecte al espectador de la misma manera que le afectó a uno mismo, entonces —junto a todo lo demás— hay que despertar en el espectador un estado anímico análogo al de uno mismo en el momento del encuentro real.

Pero esto supone un esfuerzo suplementario en la dirección, un material que complemente el guión.

Sobre la base de una dramaturgia teatral avalada por una tradición de muchos siglos se han ido desarrollando innumerables esquemas, estereotipos y lugares comunes que desgraciadamente también han encontrado lugar dentro del cine.

Acercá de mis ideas sobre dramaturgia y lógica de la narración fílmica ya me he expresado en otra ocasión. Para ser aquí más concreto, o más comprensible, tengo que explicar con más detalle el concepto de puesta en escena. Precisamente en su tratamiento se expresa plenamente el modo seco, formalista, de resolver el problema de la expresión y de la expresividad. Además, la comparación entre la puesta en escena fílmica y la puesta en escena que se imagina un escritor explica rápidamente en qué consiste ese formalismo de la puesta en escena fílmica.

Normalmente se busca una puesta en escena más expresiva, porque con ella se quiere mostrar de forma inmediata la idea, el sentido de la escena y su subtexto. También Eisenstein trabajó de este modo. Además se parte de la base de que la escena cobra así la necesaria profundidad, una expresividad dictada por el sentido.

Ésta es una idea primitiva, sobre cuya base surgen muchas convenciones superfluas, que diluyen el tejido vivo de la imagen artística. Es sabido que con la noción de puesta en escena se denomina aquel esbozo en que se fija la relación entre actor y entorno. A menudo hay episodios de la vida real que nos sorprenden por su puesta en escena de expresividad extrema. Nos puede llevar al entusiasmo: «¡Esto es inimaginable!» Pero, ¿qué es lo que nos entusiasma especialmente? Será el hecho de que aquí el sentido del hecho no concuerda con la puesta en escena. En cierto sentido nos sorprende y nos entusiasma la falta de coordinación de esa puesta en escena. Pero se trata tan sólo de una descoordinación aparente, detrás de la cual se esconde un sentido profundo, grande. Y éste es el que da a la puesta en escena toda su fuerza de convicción, que nos hace creer en la verdad de ese acontecimiento.

En una palabra, no debe uno escaparse de lo complejo banalizándolo todo. Para ello es necesario que la puesta en escena ilustre no sólo un sentido derivado, sino que siga a la vida, al carácter de las personas y a su estado psíquico. Por este motivo, precisamente por este motivo, la función de la puesta en escena tampoco puede consistir en que se consiga una actuación determinada o una reflexión consciente sobre el diálogo.

En el cine, la puesta en escena está destinada a emocionarnos, a afectarnos vitalmente por la probabilidad de las acciones que se nos presentan, por la belleza y profundidad de sus imágenes, no por la ilustración pertinaz del sentido que subyace en ellas. En estos casos, y en muchos otros, la explicación subrayada del sentido no consigue otra cosa que limitar la fantasía del espectador. Le presenta todo un complejo de ideas, fuera del cual sólo hay vacío. Es decir, no protege los límites de un pensamiento, sino que recorta las posibilidades de penetrar en su profundidad.

No es difícil encontrar ejemplos. Basta pensar en las innumerables cercas, fosos o

rejas que separan a los enamorados. Otra posibilidad de una puesta en escena cargada de contenido es un gran viaje panorámico, con impresionante acompañamiento de ruido, por unas grandes obras, con el que se quiere conseguir que el egoísta, que se sale de la fila, rectifique su actitud, infundiéndole el amor al trabajo y a la clase trabajadora. Una puesta en escena no tiene derecho a repeticiones, por el sencillo hecho de que no hay protagonistas idénticos entre sí. Pero si la puesta en escena se convierte en mero signo, en esquema o en concepto (por muy original que éste sea), entonces todo —los caracteres, las situaciones y el estado anímico de la persona— no es otra cosa que un esquema lleno de mentira.

Recordemos el final de la novela El idiota de Dostoievski. ¡Qué sobrecogedora verdad la de los caracteres y las situaciones!

Rogoshin y Mishkin, sentados en unas sillas en una inmensa habitación y cuyas rodillas se tocan, nos conmueven precisamente por la incoherencia y el vacío exterior de esta puesta1 en escena y por la simultánea verdad absoluta de su estado interior.

Precisamente el prescindir de cualquier sentido profundo hace que esta puesta en escena sea tan convincente como la vida.

El fracaso de un director, en muchas ocasiones, se debe a la ilimitada búsqueda, sin gusto alguno, de significado, de profundidad, al esfuerzo por dar a los actos humanos no el sentido que tienen, sino un sentido forzado, que al director le parece obligado. Si alguien quiere convencerse, de la verdad que encierran estas palabras mías, bastaría que pidiera a sus amigos que narraran —por poner un ejemplo— la muerte de una persona, de la que han sido testigos. Estoy convencido de que uno se quedaría sorprendido y conmocionado por las circunstancias y los comportamientos, por la incoherencia y expresividad de esa muerte (y perdón por esta expresión tan inadecuada). Por eso conviene reunir observaciones tomadas de la vida y no esquemas y construcciones inanimadas de una vida falsa, imitada en pro de una expresividad fílmica.

Mi polémica discusión interior con la pseudofuerza expresiva de ciertas puestas en escena me hizo pensar en dos episodios de los que había oído hablar tiempo atrás. Es imposible imaginárselo; estos hechos son la pura verdad y se diferencian positivamente de los ejemplos del llamado «pensamiento imaginativo ».

Un grupo de personas va a ser pasado por las armas por alta traición. Están esperando ante los muros de un hospital, entre charcos. Otoño. Se ordena a los condenados a muerte quitarse el abrigo y los zapatos. Uno de ellos se separa del grupo, cruza, con sus calcetines agujereados, durante largo tiempo, los charcos hasta encontrar un sitio seco, para su abrigo y sus botas, objetos que un minuto después ya no necesitará.

Y otra historia: un hombre es atropellado por un tranvía, que le corta una pierna. Se le deja apoyado junto al muro de una casa, donde —sin poder hacer nada— queda

expuesto a las miradas desvergonzadas de los transeúntes, esperando a la ambulancia. Finalmente no aguanta la situación y saca un pañuelo del bolsillo para cubrirse el muñón.

¿Es esto expresivo? ¡Por supuesto! Perdón otra vez. No se trata, claro está, de coleccionar arbitrariamente casos de éstos. Se trata más bien de seguir la verdad de los caracteres y de las circunstancias en lugar de una superficial belleza de soluciones «por imágenes». Por desgracia, muy a menudo, las innumerables etiquetas terminológicas constituyen una dificultad añadida a la hora de enjuiciar teóricamente estos problemas, puesto que tan sólo consiguen diluir el sentido de lo que se quiere decir y solidificar el desorden existente en la discusión teórica.

Una obra de arte, en cualquier caso, supone la ligazón orgánica de idea y forma.

Al realizar *La infancia de Iván* aún no había desarrollado estas ideas. Me llegaron como resultado de aquella película. Y muchas otras cosas que hoy me resultan diáfanas no las sabía antes de trabajar en *La infancia de Iván*.

Por supuesto que mi punto de vista es subjetivo. Pero así son las cosas en el arte: en la obra de un artista, la vida se refleja en el prisma de su percepción personal, se muestran en formas irrepetibles las diferentes caras de la realidad. Pero aun concediendo una gran importancia a las ideas subjetivas de un artista y a su personal visión del mundo, estoy en contra de la arbitrariedad y de la anarquía. Lo decisivo es la visión del mundo, y la meta ética, el ideal.

Las obras de arte surgen del esfuerzo por expresar ideales éticos. Determinan la imaginación y la sensibilidad del artista. Si ama la vida, también siente la necesidad inaplazable de reconocer esa vida, de transformarla, de contribuir a que sea mejor. En una palabra, si lo que quiere el artista es configurar de modo más válido la vida, entonces tampoco supone un riesgo el que la realidad, al ser representada, pase por el filtro de sus ideas subjetivas y de su situación anímica. Su obra siempre será el resultado de un esfuerzo intelectual en busca del perfeccionamiento del hombre, la expresión de una visión del mundo que nos atrapa por la armonía del pensar y del sentir, por su dignidad y sencillez.

Mis reflexiones, por lo general, suelen concluir en lo siguiente: si uno está colocado sobre un fundamento ético sólido, entonces nada tiene que temer acerca de la libertad en la elección de sus medios. Es más, esta libertad ni siquiera tiene por qué verse limitada por una concepción clara, nítida, una concepción que le obliga a uno a decidirse entre esta solución o aquélla. Lo imprescindible es tener confianza en las soluciones que resulten de forma espontánea. Y también es importante, naturalmente, que no asusten al espectador a causa de una complejidad innecesaria. Pero todo esto no se consigue con reflexiones que excluyan por principio determinados procedimientos fílmicos: para ello hay que examinar las propias experiencias en los trabajos anteriores, buscando aquellos elementos susceptibles de mejorar en un

proceso natural y espontáneo de creación.

Sinceramente, yo quería que las experiencias de aquella primera película me ayudaran a aclarar si yo tenía capacidad para ser director de cine. Por eso bajé la guardia, e intenté no exponerme a presión alguna, penetrando yo mismo por completo en aquella película. Entonces pensaba de la siguiente forma: «Si de esta película sale algo, he obtenido el derecho a hacer películas.» Precisamente por ello, *La infancia de Iván* tuvo para mí una importancia especial. Consideraba esta película como un examen final que aseguraba mi derecho a trabajar de modo creativo.

Por supuesto que los métodos de filmación no fueron anárquicos. Tan sólo me esforcé por no someterme a limitación alguna. Quise confiar únicamente en mi propio gusto, en la capacidad crítica de mis propias afinidades estéticas. Quería que el resultado de aquel trabajo me indicara en qué podría apoyarme para mi futura labor como director de cine y también aquello que me impediría superar el examen."

Más tarde se vio que poco de lo que había elaborado por aquel entonces podía ser de utilidad futura. Todo el equipo aprendió mucho del hecho de imaginarse y elaborar las localizaciones y el paisaje, es decir, de la trasposición dé las partes no dialogadas del guión en un ambiente concreto de escenas y episodios. En el relato, Bogomolov había descrito los lugares de la acción con la envidiable exactitud del testigo ocular directo de los acontecimientos en que se basa su novela. El único principio por el que se había guiado el autor fue la reconstrucción documental de lo que en el pasado había visto en el frente con sus propios ojos.

En cuanto a su factura, todos aquellos lugares, para mí, no eran sino fragmentos carentes de toda fuerza expresiva: arbustos en la orilla dominada por el enemigo, el recubrimiento oscuro en la choza de Galzev, el puesto de sanidad que tanto se le asemejaba, el triste puesto de observación junto al río, las trincheras. Todo esto estaba descrito con absoluta exactitud, pero en mí no despertaba emoción estética alguna, sino que más bien me resultaba antipático. En mis ideas, todo aquel ambiente no se asociaba con nada que hubiera podido desencadenar sentimientos que de algún modo fuesen adecuados a aquella historia de Iván. Todo aquel tiempo, sin embargo, me parecía que el éxito de la película dependía de cómo estuvieran elaborados, de lo cautivadores que fueran las localizaciones y el paisaje, que debían desencadenar en mí determinados recuerdos y asociaciones poéticas. Hoy, veinte años después, estoy convencido del siguiente fenómeno, que no se puede analizar: cuando un director de cine se ve asediado él mismo por el lugar que ha elegido para las tomas, cuando se le queda como esculpido en la memoria, despertando asociaciones quizá incluso altamente subjetivas, este hecho influye también en el espectador. En episodios dominados por los estados de ánimo subjetivos del autor se ven el «bosquecillo de abedules», el refugio hecho de troncos de abedul, el fondo paisajístico del «último sueño», el bosque muerto inundado por las aguas.

También todos los sueños (hay cuatro de ellos) se basan en asociaciones bastante concretas. El primer sueño, por ejemplo, con su grito: «¡Mamá, allí hay un cucú!», es desde el principio hasta el final upo de mis primeros recuerdos de infancia. En la época de mis primeros encuentros con el mundo. Tenía entonces cuatro años.

Normalmente, una persona tiene en mucho sus recuerdos. Por eso no es casualidad que los adorne siempre con colores poéticos. Pero los recuerdos más bonitos son los de la niñez. Claro que hay que ayudar un poco a la memoria para que ésta pueda formar la base de una reconstrucción artística. Es importante que al hacerlo no se pierda aquel ambiente emocional específico, sin el que una reconstrucción así, de tipo naturalista, despierta en nosotros tan sólo el amargo sentimiento del desengaño. No hay que olvidar que hay una gran diferencia entre la idea de la propia casa natal, que no se ha visto desde hace muchos años, y la percepción directa de aquella casa después de un largo período de tiempo. Normalmente, el encuentro con la fuente concreta de los recuerdos destruye el carácter poético de éstos. Estoy convencido que de aquí se deduce un principio altamente original para una película muy interesante: la lógica de los acontecimientos, del comportamiento y de la actuación del héroe se ve perturbada desde fuera; de ello resulta un relato de sus reflexiones, sus recuerdos y sueños. E incluso en caso de que el héroe no aparezca, o no lo haga tal como suele ser usual en la dramaturgia tradicional, se puede expresar así un sentido profundo, construir un carácter muy específico, hacer visible el mundo interior de ese héroe. De algún modo, este procedimiento coincide con la forma literaria, incluso poética, de representar al héroe lírico: él ni siquiera aparece; pero sus reflexiones, el modo de hacerlas y el objeto de ellas dan una idea clara y bien delimitada de él. Más tarde haríamos El espejo de ese modo.

En el camino hacia este tipo de lógica poética uno encuentra muchos obstáculos. A cada paso le esperan a uno enemigos, por mucho que los principios de la lógica poética sean tan regulares como los de la literatura y de la dramaturgia teatral, por mucho que en este caso tan sólo se trasladen los principios estructurales de un campo a otro. Conviene recordar ahora las tristes palabras de Hermann Hesse: el ser poeta es algo que le está permitido ser a uno, no el hacerse. Y así es en verdad.

Trabajando en *La infancia de Iván*, cada vez que intentábamos sustituir las conexiones del tema por vínculos poéticos, nos encontrábamos irremisiblemente con la protesta de los organismos estatales responsables del cine. Y eso que en aquella época utilizábamos este método con prudencia extrema, buscando un camino entre brumas. Por aquel entonces yo aún estaba muy lejos de renovar de forma consecuente mis principios de escenificación. Pero cada vez que aparecían leves indicios de innovación en la estructura dramatúrgica, cada vez que se daba con un tratamiento más libre de la lógica ambiental, aquello conducía necesariamente a la protesta;

protestas en las que con mucha frecuencia se hacía referencia a los espectadores, que al fin y al cabo —así se decía— necesitaban un argumento sin rupturas, con un desarrollo lineal, siendo incapaces de seguir una película con un argumento débil. Cualquier cambio brusco del sueño a la realidad (por ejemplo, la última escena de nuestra película, en la que del sótano de la iglesia se pasa repentinamente al día de la victoria en Berlín) parecía totalmente inadecuado. Pero pude comprobar más tarde, con gran alegría, que los espectadores no compartían esa opinión.

Hay además aspectos de la vida humana representables tan sólo con medios poéticos. Aun así, los directores de cine intentan en muchos casos sustituir la lógica poética por la burda convencionalidad de los procedimientos técnicos. En las películas, los sueños a menudo pasan a ser, de un fenómeno vital concreto, un batiburrillo de viejos trucos fílmicos.

Cuando en nuestra película tuvimos que rodar sueños, hubo que decidir la cuestión de cómo, con qué medios registrar aquella concreción poética. No podían ser decisiones especulativas. Para encontrar una solución adecuada hicimos algunas pruebas prácticas con asociaciones y vagas premoniciones. Así se nos ocurrió en el tercer sueño la idea de las imágenes en negativo. En nuestra imaginación irradiaban los rayos luminosos de un sol oscuro por entre los árboles cubiertos de nieve mientras fluía una lluvia clara. El brillo de los rayos era la posibilidad técnica para pasar de imágenes en positivo a otras en negativo. Todo esto, sin embargo, sólo creaba un ambiente de irrealidad. ¿Y qué pasaba con el contenido? ¿La lógica del sueño? Aquí provenía ya de los recuerdos. En algún lado se podía ver hierba mojada, un camión lleno de manzanas, caballos calados por la lluvia exhalando vapor al sol. Todo esto llegaba de forma inmediata de la vida a la película, no era material tomado de algún otro arte. Nuestra búsqueda de soluciones sencillas para reproducir la irrealidad del sueño nos llevó finalmente a una panorámica sobre el fondo de imágenes en negativo de los árboles, de la cara de una niña, que aparece tres veces, cambiando cada vez de expresión. Con esta toma queríamos recoger la premonición de esta niña de la irremediable tragedia. El último plano del sueño se debería filmar junto al agua, en la orilla, para ponerla así en relación con el último sueño de Iván.

Pero volvamos al problema de cómo elegir los lugares donde se rueda: no se puede olvidar que fracasamos en aquellas escenas de la película en las que sustituimos nuestras propias asociaciones, despertadas por nuestras sensaciones reales de los lugares concretos en que se rodaba, por reflexiones abstractas o por la fidelidad al guión. Así nos sucedió en la escena de la granja que había ardido y del viejo que se había vuelto loco. Estoy pensando en el contenido de esta escena, en el fracaso en la expresividad plástica de ese ambiente. Al principio habíamos previsto la escena de forma totalmente diferente.

Nos habíamos imaginado un campo abandonado, lleno de maleza, barrido por la

lluvia y por el que cruzaba un camino embarrado, lleno de huellas de vehículos.

Estaba previsto que este camino estuviera bordeado de sauces recortados, otoñales.

Aquí no aparecía una casa quemada.

Tan sólo a lo lejos, en el horizonte, destacaba una chimenea.

Queríamos que el sentimientos de soledad lo dominara todo. El carro, en el que iban el viejo enloquecido e Iván, iba tirado por una vaca famélica (recuerden las notas del frente, de Effendi Kapijev)[12]. En el suelo del carro había una gallina, y por allí había tirado algo bastante grande, envuelto en un saco sucio. Cuando apareció el coche del coronel, Iván echó a correr, alejándose en el campo hasta el horizonte. Cholin tardó mucho tiempo en atraparlo; sólo con gran dificultad podía sacar sus pesadas botas de barro. Y luego el Dodge se volvió a marchar y el viejo se quedó solo. El viento alzó el saco, bajo el que se veía un arado roñoso.

Estaba previsto que esa escena se rodara en tomas largas, lentas, con un ritmo absolutamente diferente.

Ahora bien, no hay que pensar que yo me quedara con la otra variante sólo por imposiciones de producción. No fue así: sencillamente, aquí había dos versiones de esa escena y yo no me di cuenta de inmediato de que la que elegimos finalmente era la peor.

Hay en esta película también partes fallidas, porque faltó el momento del reconocimiento para los actores y por lo tanto también para los espectadores, momento del que ya hemos hablado en relación con la poética del recuerdo. Sucede esto en la toma en la que Iván, a través de grupos de soldados y camiones militares, huye y se pasa a los partisanos. Esto no desencadenó sentimiento alguno, ni en mí ni en los espectadores.

Desgraciada en este sentido es también la escena en la que Iván habla en la comandancia de espionaje con el coronel Griasnov. Y aunque aquí el nerviosismo del chico crea un dinamismo también exteriormente visible, el interior de la habitación permanece indiferente, neutro. Sólo al fondo, un soldado que trabaja detrás de la ventana aporta un cierto elemento vivo, motivo de asociaciones y de reflexión.

Escenas así, a las que les falta un sentido interno, el punto de vista del autor, se perciben de inmediato como algo extraño, porque no encajan con la disposición plástica general de la película.

Todo esto vuelve a demostrar que el cine es un arte de autor, como cualquier otro arte. Los colaboradores en el equipo de filmación le pueden dar muchísimo a su director. Pero sólo y exclusivamente la imaginación de éste otorga a la película su unidad definitiva. Sólo aquello que traspase el filtro de su visión exclusiva, subjetiva, conforma el material artístico sobre el que luego se edifica un mundo inconfundible y complejo. Por supuesto que esta responsabilidad última del director no elimina la

importancia de la aportación creativa de los demás colaboradores. Pero sólo hay un verdadero enriquecimiento si sus sugerencias son evaluadas y elaboradas por el director. En caso contrario queda destruida la unidad de la obra.

No hay duda de que buena parte del éxito de nuestra película se debió a los actores. Sobre todo a Kolja Burljaiev, Valja Maljavina, Shenja Sharikov, Valentín Subkov. Para varios de ellos fue la primera vez que actuaron frente a una cámara, pero todos ellos trabajaron con enorme seriedad.

Kolja Burljaiev[13], el futuro Iván, ya me había llamado la atención cuando yo estudiaba en el VGIK. Sin exagerar, puedo decir que el hecho de que le conociera fue el motivo último para decidirme a rodar *La infancia de Iván*. Los plazos que teníamos eran tan inflexiblemente duros que el ponerse a buscar seriamente al protagonista no hubiera sido posible. Y el presupuesto, a causa del malogrado primer proyecto de «Iván», en el que había trabajado otro colectivo, también estaba calculado con tanta estrechez que el proyecto sólo era aceptable con ciertas garantías de otro tipo. Y estas garantías eran: Kolja Burljaiev, el cámara Vadim Yusov, Viatcheslav Ovtchinnikov y el arquitecto Evgeni Tchernaiev.

La actriz Valja Maljavina, físicamente, era la contradicción absoluta de las ideas de Bogomolov sobre la enfermera. Según su relato, se trata de una rubia rechoncha con buenos pechos y ojos azules.

Y allí estaba Valja Maljavina. Todo lo contrario de la enfermera de Bogomolov: una mujer de pelo castaño, con ojos también castaños y el pecho de un muchacho. Pero junto con todo ello también aportaba algo especial, individual e inesperado, no expresado en el relato. Y esto era mucho más importante y complejo, y aclaraba muchos de los aspectos de la figura de Mascha: prometía mucho. Y de esta forma teníamos una garantía moral más.

La Maljavina era absolutamente ideal para aquel papel. Causaba una impresión tan ingenua, tan virginal y confiada que desde el principio quedaba claro que Mascha/Maljavina estaba absolutamente inerme ante la guerra y nada tenía que ver con ésta. El *pathos* de su naturaleza y de su edad era ese «ser inerme». Lo activo en ella, lo qüe habría de determinar su actitud ante la vida, se encontraba aún en un estado embrionario, lo que nos ofrecía la posibilidad de establecer una relación real con el capitán Cholin, a quien desconcertaba precisamente por su inocencia. De esta manera Subkov, el intérprete de Cholin, pasaba a depender totalmente de la actriz, comportándose a la perfección en aquellas situaciones en que con otra actriz hubiera causado una impresión falsa y moralizante.

No conviene considerar todas estas explicaciones como plataforma, como base para los orígenes de *La infancia de Iván*.

Se trata tan sólo de un intento de explicarme a mí mismo qué reflexiones surgieron en mí durante el transcurso de mi trabajo en esta película y en qué contexto

intelectual hay que ver estas consideraciones. Las experiencias que hice en aquella película me reafirmaron en mis convicciones, que también se vieron reforzadas por el trabajo en el guión La pasión según Andrei y por la escenificación de la película sobre la vida de Andrei Rublev, que terminé en 1961.

Una vez terminado el guión me asaltaron fuertes dudas de si realmente conseguiría realizar mi idea. Pero había una cosa que tenía muy clara: si se me iba a conceder esa oportunidad, la futura película en ningún caso debería ser realizada al estilo de una película histórica. A mí me interesaba algo totalmente diferente: la naturaleza del talento poético de aquel gran pintor ruso. Con Rublev como ejemplo quería estudiar la psicología del trabajo creador, investigando a la vez la condición anímica y las emociones sociales de un artista que creaba valores éticos de importancia tan enorme.

Quería que aquella película narrara cómo en la época del fratricidio y del yugo tártaro nacía un deseo nacional de fraternidad, del que surgía la genial Trinidad de Andrei Rublev, el ideal de hermandad, de amor y de la fe reconciliadora. Esta fue precisamente la base de la concepción ideo-estética del guión.

El guión constaba de varias novelas episódicas, aisladas, en las que ni siquiera siempre aparece Rublev. Pero en estos casos por lo menos debía aparecer la vida de su espíritu, el aliento del ambiente que determinada su relación con el mundo. Las novelas iban enlazadas ño por una cronología lineal, sino por la lógica poética que obligó a Rublev a crear su famosa Trinidad. Esta lógica es la que condiciona la unidad de los episodios, cada uno de los cuales va enlazado con un tema especial y una idea específica. Los episodios son uno continuación de otro y mantienen relaciones de conflicto entre sí.

Pero en la sucesión prevista por el guión, estos episodios debían contradecirse según las leyes de la lógica poética. Como si fueran una realización en imágenes de las contradicciones y ligazones entre la vida y la labor creativa…

En cuanto a la historia, la película debía estar planteada como si nos estuvieran informando los contemporáneos. Por ello, los hechos históricos, las personalidades y los elementos de la cultura concreta, material no debían estar representados como material para futuros monumentos, sino que tenían que ser tremendamente vivos, llenos de aliento, incluso plenamente cotidianos.

Los detalles, el vestuario y los utensilios no tenían que observarse con los ojos del historiador, del arqueólogo o del etnógrafo, que van reuniendo piezas para un museo. Un sillón no debía parecer un objeto raro, digno de museo, sino un objeto concreto en el que uno se sienta.

Los actores tenían que representar personas que ellos entendieran, con —en lo fundamental— los mismos sentimientos que también conoce el hombre moderno. Había que rechazar abiertamente la tradición de los coturnos, sobre los que se suele

colocar a los actores en papeles históricos y que según avanza la película se van convirtiendo cada vez más én vulgares zancos. Si se consigue todo esto —así pensaba yo—, puede haber esperanza de conseguir un resultado más o menos óptimo. Y además me basaba decididamente en poder realizar esta película con las fuerzas de un equipo amistoso-colegial. Con un equipo «luchador», del que formaban parte el director de fotografía Vadim Yusov, el arquitecto Tchernaiev y el compositor V. Ovtchinnikov.

Delato al fin la intención secreta que persigo con este libro: tengo el gran deseo de que aquellos lectores a los que con mi artículo he conseguido convencer, siquiera parcialmente, se conviertan también en mis partidarios intelectuales. Aunque sólo sea por el hecho de que con ellos no tengo ya ningún secreto.

(Este artículo es la primera publicación importante de Andrei Tarkovski; se publicó en 1964 en el tomo misceláneo *Una vez terminada la película*, editado por la editorial *Iskustvo* de Moscú.)

EL ARTE COMO ANSIA DE LO IDEAL

Antes de entrar en problemas específicos del cine me parece importante exponer mis ideas sobre el arte. ¿Para qué existe el arte? ¿A quién le hace falta? ¿Hay alguien a quien le haga falta? Cuestiones que se plantea no sólo el artista, sino también cualquier persona que recibe o «consume» el arte, como se suele decir con una palabra que desgraciadamente desenmascara con crueldad la relación arte-público en el siglo XX.

A cualquiera, pues, le afecta esta cuestión y cualquiera que tenga que ver con el arte intenta darle una respuesta. Alexander Blok[14] decía que «el poeta crea la armonía partiendo del caos»… Pushkin atribuía al poeta dones proféticos… Cada artista está determinado por leyes absolutamente propias, carentes de valor para otro artista.

En cualquier caso, para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser «consumido» como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante.

Comencemos por lo más general: la función indiscutible del arte, en mi opinión, está enlazada con la idea del conocimiento, de aquella forma de efecto que se expresa como conmoción, como catarsis. Desde el momento en que Eva comió la manzana del árbol de la ciencia, la humanidad está condenada a buscar perennemente la verdad.

Es sabido que Adán y Eva en un principio se dieron cuenta de que estaban desnudos y se avergonzaron. Se avergonzaron porque comprendieron y entonces entraron en el camino del conocimiento mutuo, placentero. Comenzó así un camino que no tendría fin. Es comprensible la tragedia de quienes del feliz desconocimiento fueron lanzados a los hostiles e inaprensibles campos de lo mundano.

«Ganarás el pan con el sudor de tu frente…»

Así apareció el hombre, «cima de la creación», sobre la tierra y se hizo dueño de ella. El camino que recorrió desde entonces se suele denominar evolución. Un camino que a la vez es el tormentoso proceso de autoconocimiento del hombre.

En cierto sentido, el hombre va conociendo de forma siempre nueva la naturaleza de la vida y de su propio ser, sus posibilidades y objetivos. Por supuesto que para ello se sirve también de la suma de los conocimientos humanos ya existentes. Pero aun así el autoconocimiento ético-moral sigue siendo la experiencia clave de cada persona, una experiencia que tiene que hacer siempre de nuevo él solo. Una y otra vez, el hombre se pone en relación con el mundo movido por el atormentador deseo de apropiarse de él, de ponerlo en consonancia con ese su ideal que ha conocido de

forma intuitiva. El carácter utópico, irrealizable, de ese deseo es fuente perenne de descontento del hombre y del sufrimiento por la insuficiencia del propio yo.

El arte y la ciencia son, pues, formas de apropiarse del mundo, formas de conocimiento del hombre en camino hacia la «verdad absoluta».

Pero ahí se terminan los puntos que tienen en común esas dos expresiones del espíritu humano creador, insistiendo en que ese espíritu creador tiene que ver no sólo con descubrir, sino efectivamente con crear. Aquí, en este momento, lo que interesa es la diferencia radical entre 1a forma científica y la forma estética de conocer.

En el arte, el hombre se apropia de la realidad por su vivencia subjetiva. En la ciencia, el conocer humano sigue los peldaños de una escalera sin fin, en la que siempre hay conocimientos nuevos sobre el mundo que sustituyen a los antiguos. Es, pues, un camino gradual con ideas que se van sustituyendo unas a otras en secuencia lógica por los conocimientos objetivos más detallados. Por el contrario, el conocimiento y el descubrimiento artísticos surgen cada vez como una imagen nueva y única del mundo, como un jeroglífico de la verdad absoluta. Se presentan como una revelación, como un deseo del artista, un deseo apasionado que refulge repentinamente, un deseo de acogida intuitiva de todas las leyes del mundo, de su belleza y su fealdad, de su humanidad y su crueldad, de su ser ilimitado y de sus límites. Todo esto, el artista lo reproduce en la creación de una imagen que de forma independiente recoge lo absoluto. Con ayuda de esta imagen se fija la vivencia de lo interminable y se expresa por medio de la limitación: lo espiritual, por lo material; lo infinito, por lo finito. Se podría decir que el arte es símbolo de este mundo, unido a esa verdad absoluta, espiritual, escondida para nosotros por la práctica positivista y pragmática.

Si una persona quiere adherirse a un sistema científico determinado, tiene que activar su pensamiento lógico, tiene que dominar un determinado sistema de formación y tiene que saber entender. El arte se dirige a todos, con la esperanza de despertar una impresión que ante todo sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional y que sea aceptada. No quiere proponer inexorables argumentos racionales a las personas, sino transmitirles una energía espiritual. Y en vez de una base de formación, también en sentido positivista, lo que exige es una experiencia espiritual.

El arte surge y se desarrolla allí donde hay ese ansia eterna, incansable, de lo espiritual, de un ideal que hace que las personas se congreguen en torno al arte. El arte moderno ha entrado por un camino errado, porque en nombre de la mera autoafirmación ha abjurado de la búsqueda del sentido de la vida. Así, la llamada tarea creadora se convierte en una rara actividad de excéntricos, que buscan tan sólo la justificación del valor singular de su egocéntrica actividad. Pero en el arte no se confirma la individualidad, sino que ésta sirve a otra idea, a una idea más general y más elevada. El artista es un vasallo que tiene que pagar los diezmos por el don que

le ha sido concedido casi como un milagro. Pero el hombre moderno no quiere sacrificarse, a pesar de que la verdadera individualidad sólo se alcanza por medio del sacrificio. Nos estamos olvidando de ello y así perdemos también la sensibilidad para nuestra determinación como hombres.

Si hablamos de inclinarse hacia la belleza, de que la meta del arte, surgido por el ansia de lo ideal, es precisamente ese ideal, no quiero decir con ello que el arte debe evitar el «polvo» de lo terreno… Todo lo contrario: la imagen artística es siempre un símbolo, que sustituye una cosa por otra, lo mayor por lo menor. Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo. Lo infinito no es materializable, tan sólo se puede crear una ilusión, una imagen.

Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esa contradicción, grandiosa hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez. La imagen posibilita percibir esa unidad, en la que todo se halla contiguo al resto, todo fluye y penetra en lo demás. Se puede hablar de la idea de una imagen, expresar su esencia con palabras. Es posible verbalizar, formular un pensamiento, pero esta descripción nunca le hará justicia. Una imagen se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en un sentido racional. La idea de lo infinito no se puede expresar con palabras, ni siquiera se puede describir. Pero el arte proporciona esa posibilidad, hace que lo infinito sea perceptible. A lo absoluto sólo se accede por la fe y por la actividad creadora. Las condiciones imprescindibles para la lucha del artista hasta llegar a su propio arte son la fe en sí mismo, la disposición de servir y la falta de compromisos externos.

La creación artística exige del artista una verdadera «entrega de sí mismo», en el sentido más trágico de la palabra. Si el arte trabaja con los jeroglíficos de la verdad absoluta, cada uno de éstos es una imagen del mundo, incluido de una vez para siempre en la obra de arte. Y si el conocimiento científico y frío de la realidad es como un ir avanzando por los peldaños de una escalera sin fin, el conocer artístico recuerda un sistema infinito de esferas interiormente perfectas, cerradas en sí mismas. Las esferas pueden complementarse o contradecirse mutuamente, pero en ningún caso puede una sustituir a otra. Todo lo contrario: se enriquecen mutuamente y forman en su totalidad una esfera especial, más general, que crece hasta el infinito. Estas revelaciones poéticas, de validez eterna, con fundamento en sí mismas, dan testimonio de que el hombre es capaz de conocer y de expresar de quién es imagen.

Además, el arte tiene una función profundamente comunicativa, puesto que la comunicación interpersonal es uno de los aspectos fundamentales de la meta creativa. A diferencia de la ciencia, la obra de arte tampoco persigue un fin práctico de importancia material. El arte es un metalenguaje, con cuya ayuda las personas

intentan avanzar la una en dirección a la otra, estableciendo comunicaciones sobre sí mismas y adoptando las experiencias ajenas. Pero tampoco esto se hace por una ventaja práctica, sino por la idea del amor, cuyo sentido se da en una capacidad de sacrificio enteramente contrapuesta al pragmatismo. Sencillamente, no puedo creer que un artista esté en condiciones de crear sólo por motivos de «autorrealización ». La autorrealización sin la mutua comprensión carece de sentido. La autorrealización en nombre de una unión espiritual con los demás es algo atormentador, que no aporta ningún provecho y que en definitiva exige grandes sacrificios de uno mismo. ¿Pero es que no compensa escuchar el propio eco?

Pero quizá la intuición aproxime el arte y la ciencia, estas dos formas de apropiación de la realidad a primera vista tan contradictorias. Es indudable que la intuición en ambos casos juega un papel importante, aunque naturalmente sea algo más propio dentro de la creación poética que de la ciencia.

También el concepto de comprender designa en cada esfera algo totalmente distinto. El comprender en sentido científico significa estar de acuerdo a nivel lógico, de la razón, es un acto intelectual, emparentado con la demostración de un teorema. El comprender una imagen artística significa, por el contrario, recibir la belleza del arte a un nivel emocional, en algunos casos incluso «supra»-emocional.

La intuición del científico, por el contrario, es un sinónimo del desarrollo lógico incluso en los casos en los que aparece como una luz, como una inspiración. Y esto es así porque las variantes lógicas, sobre la base de informaciones dadas, no conectan continuamente con el principio, sino que se perciben como un proceso natural, no como una nueva etapa. Esto quiere decir que el salto consciente en el pensamiento lógico se basa en el conocimiento de las leyes de un campo científico determinado. Y aunque parezca que el descubrimiento científico es una consecuencia de la inspiración, la inspiración del sabio nada tiene que ver con la del poeta. El nacimiento de una imagen artística —una imagen única, cerrada, creada y existente a otro nivel, a un nivel no intelectual— no puede ser explicado por medio de un proceso empírico de conocimiento con ayuda del intelecto. Sencillamente, hay que ponerse de acuerdo en la terminología.

Cuando un artista crea su imagen, está asimismo superando su pensamiento, que es una nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación. Pues el pensamiento es efímero, y la imagen, absoluta. Por eso se puede hablar de un paralelismo entre la impresión que recibe una persona espiritualmente sensible y una experiencia exclusivamente religiosa. El arte incide sobre todo en el alma de la persona y conforma su estructura espiritual.

El poeta es una persona con la fuerza imaginativa y la psicología de un niño. Su impresión del mundo es inmediata, por mucho que se mueva por las grandes ideas del universo. Es decir, no «describe» el mundo, el mundo es suyo.

Condición imprescindible para la recepción de una obra de arte es el estar dispuesto y ser capaz de tener confianza, fe, en un artista. Pero en ocasiones resulta difícil superar el grado de incomprensión que nos separa de una imagen poética perceptible exclusivamente por el sentimiento. Lo mismo que en el caso de la fe verdadera en Dios, también esta fe presupone una actitud interior especial, un potencial específico, puro, espiritual.

En este punto, a veces uno recuerda la conversación entre Stavrogin y Schatov en *Los demonios* de Dostoievski:

«"Sólo quiero saber si usted mismo cree en Dios o no." Nikolai Vsevolodovich le miró con severidad.

"Yo creo en Rusia y en su ortodoxia… Yo creo en el Cuerpo de Cristo… Yo creo que su retorno se dará en Rusia… Creo", tartamudeó Schatov fuera de sí.

"Y, ¿en Dios? ¿En Dios?"

"Yo… creeré en Dios".»

¿Qué se puede añadir? De forma absolutamente genial se ha recogido aquí esa confusa situación anímica, ese empobrecimiento interior, esa incapacidad, que cada vez más se va convirtiendo en irremisible característica del hombre moderno, al que se puede calificar de impotente en su interior.

Lo bello queda oculto a los ojos de aquellos que no buscan la verdad. Precisamente el vacío interior de quien percibe el arte y lo juzga sin estar dispuesto a reflexionar sobre el sentido y la finalidad de la existencia de éste, ese vacío seduce más de la cuenta y lleva a una fórmula vulgar y simplista, al «¡No gusta!» o «¡No interesa!» Un argumento fuerte, pero es el argumento de quien ha nacido ciego e intenta describir un arco iris. Queda absolutamente sordo al padecimiento que sufre un artista para comunicar a los demás la verdad que experimenta en ello.

Pero, ¿qué es la verdad?

Una de las características más tristes de nuestro tiempo es, en mi opinión, el hecho de que hoy en día una persona corriente queda definitivamente separada de todo aquello que hace referencia a una reflexión sobre lo bello y lo eterno. La moderna cultura de masas —una civilización de prótesis—, pensada para el «consumidor», mutila las almas, cierra al hombre cada vez más el camino hacia las cuestiones fundamentales de su existencia, hacia el tomar conciencia de su propia identidad como ser espiritual. Pero el artista no puede, no debe permanecer sordo ante la llamada de la verdad, que es lo único capaz de determinar y disciplinar su voluntad creadora. Sólo así obtiene la capacidad de transmitir su fe también a otros. Un artista sin esa fe es como un pintor que hubiera nacido ciego.

Sería falso decir que un artista «busca» su tema. El tema va madurando en él como un fruto y le impulsa hacia la configuración. Es como un parto. El poeta nada

tiene de lo que pudiera estar orgulloso. No es dueño de la situación, sino su vasallo, su servidor; la creatividad es para él la única forma de vida posible, y cada una de sus obras supone un acto al que no se puede negar libremente. La sensibilidad para la necesidad de ciertos pasos lógicos y para las leyes que los rigen sólo aparece cuando existe la fe en un ideal; sólo la fe apoya el sistema de las imágenes (o, lo que es lo mismo", el sistema de la vida).

El sentido de la verdad religiosa se da en la esperanza. La filosofía busca la verdad determinando los límites de la razón humana, el sentido del actuar y de la vida humanos (y esto es válido incluso en el caso del filósofo que llega a la conclusión de que el actuar y la existencia humanos carecen de sentido).

Al contrario de lo que se suele suponer, la determinación funcional del arte no se da en despertar pensamientos, transmitir ideas o servir de ejemplo. La finalidad del arte consiste más bien en preparar al hombre para la muerte, conmoverle en su interioridad más profunda.

Cuando el hombre se topa con una obra maestra, comienza a escuchar dentro de sí la voz que también inspiró al artista. En contacto con una obra de arte así, el observador experimenta una conmoción profunda, purificadora. En aquella tensión específica que surge entre una obra maestra de arte y quien la contempla, las personas toman conciencia de los mejores aspectos de su ser, que ahora exigen liberarse. Nos reconocemos y descubrimos a nosotros mismos: en ese momento, en la inagotabilidad de nuestros propios sentimientos.

Una obra maestra es un juicio —en su validez absoluta— perfecto y pleno sobre la realidad, cuyo valor se mide por el grado en que consiga expresar la individualidad humana en relación con lo espiritual.

¡Qué difícil es hablar de una gran obra! Sin duda, además de un sentimiento muy general de armonía, existen otros criterios claros que nos permiten descubrir una obra maestra dentro de la masa de otras obras. Además, el valor de una obra maestra es relativo, en relación con el que lo recibe. Normalmente se cree que la importancia de una obra de arte se puede medir por la reacción de las personas frente a esa obra, por la relación que resulta entre ella y la sociedad. En términos generales, esto es cierto. Pero lo paradójico es que la obra de arte, en ese caso, depende totalmente de quienes la reciben, de que esa persona sea capaz o incapaz de descubrir, de percibir lo que une la obra con el mundo en su totalidad y con una individualidad humana dada, que es el resultado de sus propias relaciones con la realidad. Goethe tiene toda la razón cuando dice que es tan difícil leer un buen libro como escribirlo. No puede existir una pretensión de objetividad del propio juicio, de la propia opinión. Cada posibilidad, aunque sea sólo relativamente objetiva, de un juicio está condicionada por una variedad de interpretaciones. Y si una obra de arte tiene un valor jerárquico a los ojos de lu masa, de la mayoría, esto suele ser el resultado de circunstancias casuales y

resulta por ejemplo del hecho de que aquella obra de arte tuvo suerte con quienes la interpretaron. Por otra parte, las afinidades estéticas de una persona en muchos casos dicen mucho más sobre la propia persona que sobre la obra de arte en sí.

Quien interpreta una obra de arte, normalmente centra su atención en un campo determinado para ilustrar en él su propia posición, pero en muy pocas ocasiones parte de un contacto emocional, vivo, inmediato, con la obra de arte. Para una recepción así, pura, haría falta una capacidad fuera de lo común para llegar a un juicio original, independiente, «inocente» —por llamarlo de algún modo—; pero el hombre normalmente busca confirmación de la propia opinión en el contexto de ejemplos y fenómenos que ya conoce, por lo que juzga las obras de arte por analogía con sus ideas subjetivas o con experiencias personales. Por otro lado, la obra de arte cobra, gracias a la multiplicidad de los juicios que sobre ella se emiten, una vida cambiante, variopinta, se enriquece, y así. llega a obtener una cierta plenitud de vida.

«…Las obras de los grandes poetas aún no han sido leídas por la humanidad —sólo los grandes poetas son capaces de leerlas—. Las masas, sin embargo, las leen como si leyeran las estrellas…; si hay suerte, como astrólogos, pero no como astrónomos. A la mayoría de las personas se les enseña a leer sólo para su propia comodidad, como si se les enseñara a contar para que puedan comprobar las cuentas y no ser engañados. Pero del leer como noble ejercicio intelectual no tienen idea; además, sólo hay una cosa que se pueda llamar leer en el más alto sentido de la palabra: no aquello que nos adormece narcotizando nuestros más altos sentimientos, sino aquello a lo que hay que acercarse de puntillas, aquello a lo que dedicamos nuestras mejores horas de vigilia.»

Así decía Thoreau en una página de su maravilloso Walden.

Lo bello, lo pleno en el arte, la maestría se produce, en mi opinión, cuando "ni en las ideas ni en la estética se puede entresacar o destacar algo sin que sufra la totalidad. En una obra maestra es imposible preferir determinadas partes a otras. Es imposible «tomar de la mano» a su creador a la hora de formular los objetivos y las funciones que van a tener valor definitivo. En este sentido, Ovidio escribía que el arte consiste en que uno no lo perciba, y Engels decía: «Cuanto más escondidas estén las intenciones del autor, tanto mejor para el arte…»

De modo muy similar a cualquier organismo, también el arte vive y se desarrolla en la pugna entre elementos contrapuestos. En este campo, las partes contrarias se entremezclan y van perpetuando la idea casi hasta el infinito. Esta idea, que hace de una obra arte, se esconde en el equilibrio de las contradicciones que la constituyen. Por ello, una «victoria» definitiva sobre la obra de arte, la claridad inequívoca de su sentido y sus funciones es imposible. Por este motivo decía Goethe que una obra de arte es tanto más elevada cuanto más inaccesible es a un juicio.

Una obra de arte es un espacio cerrado, ni demasiado frío ni caliente en exceso.

Lo bello es el equilibrio entre las partes. Lo paradójico es que una creación de esta clase desata menos asociaciones cuanto más perfecta es. Lo perfecto es algo único. O está en condiciones de producir una cantidad prácticamente infinita de asociaciones, lo que al fin y al cabo es lo mismo.

Cuántas casualidades en las afirmaciones de los científicos, los expertos en arte, al hablar de la importancia de una obra de arte o de la grandeza de una obra frente a otras.

En este contexto, y naturalmente sin pretensiones de emitir un juicio objetivo, quisiera citar algunos ejemplos de la historia de la pintura, del Renacimiento italiano sobre todo. ¡Cuántos juicios en este campo que a mí sólo consiguen asustarme!

¿Ha habido alguien que no haya escrito sobre Rafael y su Virgen Sixtina? Hay quien es de la opinión que aquí el genio de Urbino expresa de forma consecuente y perfecta la idea del hombre cuya personalidad ha adquirido al fin forma, que ha descubierto al mundo y a Dios, en sí y a su alrededor, tras su multisecular postración frente al Dios de la Edad Media, a quien hasta entonces su mirada se dirigía con tal rigidez que no podía desarrollar plenamente sus fuerzas éticas. Consideremos de momento que esto es cierto. Pues tal como la representa este artista, la Virgen María es realmente una mujer burguesa normal y corriente, cuyo estado interior, tal y como aparece representado en el lienzo, se basa en la verdad de una vida. Teme por su hijo, cuya vida será sacrificada por los hombres. Aunque sea para salvarlos, para descargarlos de su lucha contra el pecado.

Todo esto realmente ha quedado profundamente «grabado » en ese cuadro. En mi opinión, está incluso excesivamente claro, porque desgraciadamente la idea del artista se queda en lo superficial. En este pintor llama desagradablemente la atención su tendencia a lo dulzón y a lo alegórico, algo que domina toda la forma y a cuyo servicio están puestas también las cualidades puramente pictóricas del cuadro. El artista concentra aquí su intención en ilustrar una idea, en una concepción especulativa de su trabajo y lo paga con la superficialidad, la falta de vida de su pintura.

Al hablar así, tengo ante mis ojos la voluntad, la energía, la tensión de la pintura, elementos que me resultan imprescindibles. Los encuentro en la pintura de un contemporáneo de Rafael, en el veneciano Vittore Carpaccio[15]. En su obra supera todos los problemas morales ante los que se encontraba el hombre renacentista, cegado por la realidad «humana» que se le venía encima. Y lo hace con medios puramente pictóricos, no literarios, a diferencia de la Virgen Sixtina con un cierto sabor a predicación, a adoctrinamiento. Carpaccio expresa con valor y dignidad las nuevas interrelaciones entre individualidad y realidad material. No cae en los extremos del sentimentalismo y consigue dominar su apasionada postura, su entusiasmo por el proceso del liberación del hombre.

En 1848, Gogol escribía a Shukovski[16]: «… el adoctrinar con la predicación no es lo mío. Además, el arte ya es un adoctrinar. Lo mío es hablar en imágenes vivas, no en juicios. Yo tengo que crear la vida como tal, no tengo que tratarla». ¡Qué verdad hay en esta frase! En caso contrario, el artista impone sus pensamientos al público. Pero, ¿quién nos dice que el artista es más listo que el que está sentado en la sala o tiene un libro abierto en las manos? El poeta piensa en imágenes y —a diferencia de su lector— puede organizar su visión del mundo con ayuda de esas imágenes. ¿Pero es que aún no está claro que el arte no está en condiciones de enseñar nada a nadie, cuando durante cuatro mil años no se ha podido enseñar nada a la humanidad?

Si fuéramos capaces de asumir las experiencias del arte, los ideales que en él se expresan, hace tiempo que, gracias a ellos, seríamos mejores. Pero el arte, desgraciadamente, sólo a través de la conmoción, de la catarsis, está en condiciones de capacitar al hombre para lo bueno. Sería absurdo partir de la base de que el hombre puede aprender a ser bueno. Eso no es posible; como no es posible aprender del ejemplo «positivo» de la Tatiana de Pushkin a ser una mujer «fiel», por mucho que se diga así en las clases soviéticas de literatura.

Pero volvamos a la Venecia renacentista. Las composiciones de Carpaccio, tan ricas en figuras, entusiasman por su ensoñadora belleza. Ante esos cuadros, uno tiene el maravilloso sentimiento de la promesa: cree que ahora se le explicará lo inexplicable. Hasta ahora me resultaba incomprensible qué es lo que conjura aquella tensión psíquica, de cuyo encanto uno no se puede liberar, porque esa pintura le conmueve casi hasta dejarle atemorizado. Quizá incluso transcurran horas hasta que empiece a reconocer el principio de la armonía en los cuadros de Carpaccio. Pero cuando uno al fin lo ha comprendido, queda ya para siempre cautivado por esa belleza, por aquella primera impresión que se tuvo.

Y ese principio de la armonía es extraordinariamente sencillo y expresa en grado máximo el espíritu humano del Renacimiento; en mi opinión mucho mejor incluso que en la pintura de Rafael. Me estoy refiriendo al hecho de que el centro de las composiciones de Carpaccio, con tantas figuras, es cada una de las figuras, cada una por separado. Si uno se concentra en una de las figuras, en cualquiera de ellas, de inmediato reconoce con sorprendente claridad que todas las demás, la ambientación y el entorno, sólo son un pedestal para aquella figura «casual». El círculo se cierra y la voluntad contemplativa de observador sigue inconsciente y perseverante el flujo de la lógica de los sentimientos que buscaba el artista, va paseándose de un rostro a otro, rostros que se pierden en la masa.

Estoy muy lejos de querer convencer al lector acerca de mi visión de dos grandes artistas, de sugerirle que frente a Rafael prefiera a Carpaccio. Sólo quiero decir lo siguiente: aunque todo arte en último término es tendencioso y aunque ya el estilo no

es otra cosa que tendencia, la tendencia puede perderse en la profundidad, expresada multiformemente, de las imágenes representadas o ser patentes hasta de modo chillón, como sucede con la Virgen Sixtina de Rafael. Hasta Marx hablaba de que había que esconder la tendencia en el arte, para que no salte como el muelle de un sofá viejo.

Para aclarar mi propia postura frente a la actividad creadora, conviene estudiar un artista cinematográfico con el que me siento especialmente identificado: Luis Buñuel. En sus películas nos encontramos una y otra vez con la actitud del inconformista. La protesta apasionada, irreconciliable y sin concesiones de Buñuel se expresa sobre todo en la estructura emocional de sus películas, contagiosas precisamente en el nivel emocional. No es una protesta calculada, intelectual, pensada. Buñuel tiene suficiente sensibilidad artística como para no caer en un *pathos* meramente político, que en mi opinión siempre tiene algo de mentira, cuando en una obra de arte se expresa de modo inmediato. Aun así, la protesta política y social contenida en las películas de Buñuel bastaría para muchos directores de inferior valía.

Pero Buñuel está determinado sobre todo por una conciencia poética. Sabe que una estructura poética no necesita declaraciones de ningún tipo. Que la fuerza del arte está en otro lado, en su fuerza de convicción emocional, es decir, en su viveza única, en aquello de lo que hablaba Gogol en la carta citada.

La obra de Buñuel está profundamente anclada en la cultura española clásica. Es sencillamente impensable sin una referencia apasionada a Cervantes y a El Greco, Goya, Lorca y Picasso, Salvador Dalí y Arrabal. La obra de éstos, llena de pasiones airadas y suaves, llena de tensión y protestas, surge tanto de un profundísimo amor a la tierra como también de un odio que les domina, odio a todo esquema enemigo de la vida, a un exprimir los cerebros frío y descorazonado. De su óptica destierran —ciegos de odio y de sospecha— todo lo que no tiene una referencia viva al hombre, lo que no tiene esa chispa divina y ese sufrir ya acostumbrado que durante siglos bebió aquella tierra española, salpicada de pedrisco, caliente hasta la ignición.

La fidelidad a su vocación, casi profética, hizo grandes a aquellos españoles. No es casualidad que se llegue a aquella actitud preñada de tensión, rebelde, en los paisajes de El Greco, al movimiento fervoroso de sus figuras, al dinamismo de sus exageradas proporciones y a un colorido apasionadamente frío, ajeno en realidad a su tiempo y más cercano a los admiradores de la pintura moderna, lo que llevó incluso a la leyenda del astigmatismo de este pintor, con lo que se podría explicar su tendencia a la deformación de las proporciones de los objetos y los espacios. Ahora bien, en mi opinión ésa sería una explicación harto banal del fenómeno.

Goya se lanza a la lucha en solitario contra la cruel anemia de la soberanía real y se atreve a rebelarse contra la Inquisición. Sus terribles *Caprichos* son concreciones de las fuerzas oscuras que le arrojan del odio airado al miedo a la vida, de la sospecha

envenenada a la quijotesca escaramuza contra la irracionalidad y el oscurantismo.

Para el sistema del conocimiento humano, el destino de los genios es notable y aleccionador. Estos mártires elegidos, destinados a la destrucción por amor a la renovación, viven en un contradictorio estado de duda entre el ansia de felicidad y la convicción de que no puede existir esa felicidad como una realidad concretable, como un estado a realizar. La felicidad es un concepto abstracto, moral. Y la felicidad real, la felicidad «feliz» es el tender hacia esa felicidad, que como valor absoluto es inalcanzable para el hombre. Pero partamos por una vez de la suposición de que la felicidad fuera accesible al hombre, la felicidad como fenómeno del perfecto libre albedrío humano, en el sentido más amplio de la palabra. En ese mismo segundo quedaría destruida la individualidad del hombre. El hombre estaría absolutamente solo, como Belzebú. La relación de los hombres con la sociedad quedaría cortada como el cordón umbilical de un recién nacido, y así también se hundiría la sociedad.

Es difícil afirmar que la felicidad es un ideal al que se llega por las propias fuerzas, un ideal que uno lleva en el bolsillo. ¿Qué dice el poeta? «Sobre la tierra no hay felicidad, pero sí hay paz y libertad.» Basta con contemplar atentamente las obras maestras, hacer que su fuerza vitalizante y misteriosa penetre hasta el fondo para que se le revele a uno su sentido complejo y a la vez santo. Como señales de una catástrofe están al borde del camino del hombre anunciándole: «¡Cuidado! No des ni un paso más en esa dirección.»

Los poetas perciben ese límite donde empieza el peligro antes que sus contemporáneos. Y cuanto antes lo hagan, tanto más geniales son. Por eso, en tantas ocasiones, no se repara en ellos hasta que de la larva de la historia sale un conflicto hegeliano. Y cuando se ha llegado al conflicto, los conmocionados contemporáneos erigen un monumento a quien predijo la nueva tendencia con tanta fuerza y esperanza cuando con claridad inimitable simbolizó su triunfante evolución.

El artista y pensador se convierte entonces en un ideólogo, un apologeta de la modernidad, en el catalizador de un cambio que predijo. La grandeza y la ambigüedad del arte consisten en que no prueban, explican o responden nada; ni siquiera allí donde pone carteles de «¡Atención, radiactividad! ¡Peligro de muerte!» Sus efectos están unidos a conmociones morales y éticas. Quien permanece inalterable ante sus argumentos emocionales, quien no cree en ellos, se arriesga a contraer una enfermedad radiactiva de forma inconsciente, sin darse cuenta él mismo… Con la sonrisa imbécil en el rostro pacíficamente ancho de quien está convencido de que la tierra es un disco apoyado sobre tres ballenas.

Todos recordamos que, tras la proyección de *Un perro andaluz*, Buñuel tuvo que esconderse ante la persecución de ciudadanos encolerizados y que sólo podía salir de su casa con un revólver en el bolsillo[17]. Eso fue sólo el principio, pero desde sus comienzos escribió contra corriente, como se suele decir. Los burgueses, que estaban

empezando a aceptar el cine como un regalo de la civilización para su solaz y esparcimiento, se exaltaban, estaban asustados por aquellas imágenes y símbolos, removedores del alma y estremecedores, de aquella película realmente poco soportable. Pero incluso en esta película, Buñuel es lo suficientemente artista como para hablar a su espectador con un lenguaje no simplista sino emocionalmente estremecedor. Con sorprendente certeza anotaba León Tolstoi el 21 de marzo de 1885 en su diario: «Lo político excluye lo artístico, porque lo primero tiene que ser partidista para poder conseguir algo.» Esto, naturalmente, es así. La imagen artística no puede ser partidista: para poder ser realmente verídica, tiene que conjugar en sí el carácter contradictorio de los fenómenos.

Por ello, no es sorprendente que ni siquiera los expertos en arte estén en condiciones, cuando quieren analizar las ideas de una obra de arte, de estudiar también con mucho tacto su imaginería poética. Pero una idea, en el arte, no existe fuera de su expresión en imágenes. Y la imagen, a su vez, es una apropiación consciente, querida, de la realidad por parte del artista, actuando según sus propias tendencias y su visión del mundo.

La novela *Guerra y Paz* de Tolstoi me la dio a leer por vez. primera mi madre, cuando todavía era un niño. En años posteriores muchas veces citaba largos fragmentos de ella, para dirigir mi atención hacia determinados detalles de la prosa de Tolstoi. De esta manera, *Guerra y Paz* pasó a ser para mí algo así como una escuela de arte, un criterio de buen gusto y profundidad artística. Después ya no he sido capaz de leer ninguna tentativa de crítica literaria, pues sencillamente me causa vómitos.

En su libro sobre Tolstoi y Dostoievski, Mereskovski[18] considera un fracaso las páginas de Tolstoi en las que el protagonista se dedica abiertamente a consideraciones filosóficas, donde con medios verbales expresa ideas de validez absoluta sobre la vida. Qué duda cabe de que yo estoy plenamente de acuerdo con la opinión de que la idea, en una obra poética, debe ser presentada no sólo de forma puramente racional, especulativa.

Me parece muy fundada la crítica de Mereskovski. Pero eso no enfría en absoluto mi aprecio hacia *Guerra y Paz* de Tolstoi y ni siquiera me molesta en las páginas «equivocadas». Un genio no se manifiesta en la perfección absoluta de una obra, sino en la fidelidad absoluta a sí mismo, en la consecuencia frente a su propio apasionamiento. El ansia apasionada de verdad, de conocimiento del mundo y de sí mismo concede un significado especial incluso a partes no especialmente buenas o incluso a las llamadas páginas «erradas».

Es más, no conozco una sola obra maestra libre de ciertas debilidades, de imperfecciones. El apasionamiento absolutamente personal, que es lo que hace a un genio, el estar poseído por una idea individual creadora condiciona no sólo su grandeza, sino también su fracaso. Pero aquello que no queda englobado

orgánicamente en la visión del mundo, ¿se puede denominar «fracaso»? El genio no es libre. Thomas Mann escribió una vez, más o menos, esto: Libre es sólo lo impasible. Lo que tiene carácter no es libre, sino que está marcado por el propio sello, condicionado y preso…

EL TIEMPO SELLADO

Stavrogin: «En el Apocalipsis, el ángel anuncia que ya no existirá el tiempo.»

Kirilov: «Lo sé. Eso está dicho expresamente, de forma clara, inequívoca. Cuando todos los hombres sean felices, ya no existirá el tiempo, porque ya no hará falta. Una idea muy cierta.»

Stavrogin: «¿Y dónde lo meterán?»

Kirilov: «En ninguna parte. El tiempo, al fin y al cabo, no es una cosa, sino una idea. Desaparecerá en el entendimiento»[19].

El tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro «yo». Es el ambiente que nos alimenta y muere cuando se desgarra el vínculo entre existencia y condición de la existencia, cuando muere el individuo y con él también el tiempo individual. Eso significa también que la vida muerta pasa a ser inaccesible para los sentimientos de los que permanecen vivos; para ellos está muerta.

El tiempo es imprescindible para el hombre, para constituirse como tal, para realizarse como individuo. Pero quede claro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar. Porque ya el paso es un resultado. Y a mí me interesa el fondo, del que se alimenta el hombre éticamente.

Tampoco la historia es el tiempo; ni siquiera la evolución lo es. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego.

El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una sola moneda. Está absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo. Y el recuerdo, a su vez, es un concepto terriblemente complejo. Aunque se consiguiera enumerar todos sus elementos, con ello no se podría recoger la suma de todas las impresiones con las que incide en nosotros. El recuerdo es un concepto interior. Cuando, por ejemplo, alguien le cuenta a uno recuerdos de su niñez, es indudable que dispone de suficiente material como para hacerse una idea exhaustiva de esa persona. Un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible. Lo que quiere decir que está condenado a la locura.

Como ser moral, el hombre está capacitado para el recuerdo, lo que despierta en él el sentimiento de su propia incapacidad. El recuerdo nos hace vulnerables, capaces de sufrir.

Cuando los expertos en arte o los críticos estudian el tiempo en la literatura, música o pintura, les interesa el modo en que ha quedado fijado. Y cuando, por poner un ejemplo, estudian las obréis de Joyce o de Proust, analizan el mecanismo estético de las retrospectivas en las que un personaje fija recuerdos de sus propias experiencias. Estudian las formas con las que el arte fija el tiempo. Pero lo que a mí me interesa son las cualidades interiores, morales, inmanentes al tiempo.

Durante el tiempo que vive, una persona tiene la posibilidad de reconocerse como un ser moral, capacitado para buscar la verdad. Con el tiempo se ha dado al hombre un regalo amargo y dulce a la vez. La vida no es otra cosa que un plazo concedido al hombre, en el que puede y debe formar su espíritu de acuerdo con las propias ideas sobre las metas de la vida humana. El limitado espacio en que queda acorralada nuestra vida nos pone con extrema claridad ante los ojos nuestra responsabilidad para con nosotros mismos y para con los demás. También la conciencia del hombre depende del tiempo y existe sólo por él.

Se suele decir que el tiempo es irrecuperable. Esto es cierto en cuanto que —como se dice— no es posible desandar lo andado, recuperar el pasado. Pero, ¿qué significa «pasado», cuando para toda persona lo pasado encierra la realidad imperecedera de lo presente, de todo momento que pasa? En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece, como el agua entre las manos. Su peso material no lo adquiere sino en el recuerdo. En el anillo de Salomón se leían las palabras: «Todo pasa.» Apartándome de esa frase, quisiera llamar la atención sobre el carácter modificable del tiempo en su sentido ético. Pues, para el hombre, el tiempo no puede desaparecer sin dejar huella, ya que para él no es sino una categoría subjetiva, interior. El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo.

Las causas y los efectos se condicionan mutuamente en relaciones siempre cambiantes. Lo uno produce lo otro y lo otro surge a la vez, con una determinación tan inmisericorde que se nos representaría como hado si pudiéramos reconocer de una vez y plenamente todos los vínculos. La concatenación entre causa y efecto, es decir, el paso de un estado a otro, es también una forma de existencia del tiempo, una materialización de este concepto en la práctica cotidiana. Pero una causa que ha tenido un efecto determinado no es expulsada como una parte de un cohete, una vez cumplida su misión. Cuando nos enfrentamos con una consecuencia, retornamos también a sus causas, es decir, desde un punto de vista formal damos la vuelta al tiempo con ayuda de la conciencia. También en sentido moral, causa y efecto pueden condicionarse mutuamente en esta unión que cambia de forma continua…, y en este caso es como si el hombre retornara a su pasado.

El periodista soviético Ovtchinnikov escribe en sus recuerdos del Japón: «Aquí se

cree que es el tiempo en sí el que trae a la luz del día la esencia de las cosas. Por este motivo, los japoneses ven en las huellas del crecimiento un encanto especial. Por eso les fascina el color oscuro de un viejo árbol, una piedra horadada por el viento, o incluso los flecos, testigos de las muchas manos que tocaron un cuadro en sus bordes. Estas huellas del envejecimiento las denominan "saba", palabra que traducida textualmente significa "roña". "Saba": es la roña inimitable, el encanto de lo viejo, el sello, la pátina del tiempo».

Un elemento así de la belleza, como «saba», da cuerpo a la unión entre arte y naturaleza. En cierto sentido, los japoneses intentan con ello apropiarse del tiempo como una especie de material artístico.

En este contexto surgen involuntariamente asociaciones como la del recuerdo que Marcel Proust guardaba de su abuela: «Incluso cuando tenía que hacer a alguien uno de esos regalos que se suelen llamar prácticos —un sillón, un servicio o un bastón—, elegía siempre objetos "antiguos", objetos que no habían sido utilizados durante mucho tiempo, de modo que hubieran perdido su carácter práctico, con lo que parecían más adecuados para contarnos la vida de épocas pasadas que para satisfacer nuestras necesidades cotidianas»[20].

«Demos vida al inmenso edificio de nuestros recuerdos», también esto lo decía Proust. Y en mi opinión, en ese proceso de «dar vida» el cine juega un papel muy especial. En cierto sentido, el ideal del «saba» de los japoneses es algo muy cinematográfico, es decir, es un material absolutamente nuevo: el tiempo se convierte en un medio del cine, en una musa nueva en el sentido pleno de la palabra.

No quiero imponer a nadie mis ideas sobre el cine. Tan sólo parto de la base de que todos aquellos a quienes me dirijo —y me dirijo a quienes conocen y aman el cine— tienen sus propias ideas y opiniones sobre los principios, los efectos y la labor de este arte.

En nuestra profesión y sobre ella hay muchísimos prejuicios. No me refiero a tradiciones, sino a prejuicios en sentido estricto, a tópicos y lugares comunes que normalmente se suelen construir alrededor de las tradiciones e incluso suelen ir encubriéndolas. Por ello hay que ir elaborando la propia posición, el propio punto de vista —sobre la base, eso sí, de una idea sensata—, cuidándolo luego durante todo el trabajo como si fuera la niña de los ojos.

La dirección de una película no comienza en el momento en que se comenta el guión con el dramaturgo, no comienza al empezar el trabajo con los actores y tampoco en la primera reunión con el compositor. La dirección de una película empieza cuando surge la imagen de la película ante la visión interior de aquella persona que hará la película y que recibe el nombre de director. En ese momento no tiene importancia el que exista ya una serie de episodios, incluso con sus detalles, o el que sólo se dé una percepción de la hechura y del ambiente emocional que la película

reproducirá en la pantalla. A alguien que haga una película sólo se le puede llamar director si tiene su boceto con claridad dentro de sí y si luego es capaz, trabajando con el equipo, de realizarlo con exactitud y sin reduccionismos. Pero todo esto aún no supera el marco de lo artesanal. No cabe duda de que ya en ello hay muchos elementos sin los cuales no se puede realizar ningún trabajo artístico, pero todo ello no basta para que podamos decir que un director es un artista.

El artista comienza allí donde en su idea o en la propia película surge una estructura propia e inconfundible, de las imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real, sistema que el director deja luego expuesto al juicio del público, al que ha comunicado sus más profundos sueños. Sólo si presenta su propia visión de las cosas, sólo si así se convierte en una especie de filósofo, el director es realmente un artista y la cinematografía, un arte.

Pero filósofo lo es tan sólo en un sentido muy limitado. Es hora de recordar la frase de Paul Valéry: «¡Poetas-filósofos! Es como si se confundiera un poeta de marinas con un capitán de barco.»

Cada arte vive y nace según sus propias leyes.

Cuando se habla de las leyes específicas del cine, a menudo se suelen trazar paralelismos con la literatura. Ahora bien, en mi opinión es preciso comprender y elaborar con mucha mayor profundidad las interrelaciones entre literatura y cine, para poder diferenciarlas netamente en vez de —como se ha hecho hasta ahora— meterlas en el mismo cajón. La pregunta que hay que plantearse es: ¿en qué se parecen, qué tienen que ver literatura y cine? ¿Qué tienen en común? Tienen en común —esto está claro— sobre todo la incomparable libertad con la que los artistas pueden tratar y organizar el material que la realidad les ofrece. Esto es indudablemente una definición extremadamente amplia y general, pero me parece que comprende absolutamente todo lo que la literatura y el cine tienen en común. En todo lo demás aparecen diferencias irreconciliables, consecuencia de la diferencia por principio entre un modo de representación verbal y otro visual-filmico. La diferencia fundamental consiste en que la literatura describe el mundo con ayuda del lenguaje, mientras que el cine no tiene lenguaje. Es algo inmediato, que él mismo nos pone ante los ojos.

La pregunta de qué es lo específico del cine es algo que aún no ha encontrado una respuesta clara y aceptada por todos. Hay una gran cantidad de opiniones divergentes, contradictorias entre sí o —lo que es mucho peor— que se superponen, formando un caos ecléctico. Cada director puede plantear, responder y comprender la cuestión de lo específico del cine a su manera. Pero en cualquier caso, un crear consciente dentro del cine exige un concepto muy estricto. Pues sin conocer las leyes del propio arte, nadie puede ser creativo.

¿Qué es, pues, el cine? ¿Cuál es su peculiaridad, cuáles son sus posibilidades,

procedimientos e imágenes, no sólo en sentido formal, sino —si se quiere— también en sentido intelectual? ¿Qué material trabaja el director de una película?

Aún hoy recordamos la genial película *La llegada del tren,* presentada ya el siglo pasado y con la que comenzó todo. La tan conocida película de Auguste Lumière[21] se rodó sólo porque en aquel entonces se habían descubierto la cámara de cine, la película y el proyector. En aquella película, que no dura más de medio minuto, se ve un trozo de andén iluminado por el sol; personas que van y vienen y, finalmente, un tren que desde el fondo de la imagen se acerca directamente a la cámara. Cuanto más se acercaba el tren, tanto más cundió entonces el pánico entre los espectadores: la gente se levantó y echó a correr, buscando la salida. En aquel momento nació el arte cinematográfico. Y no fue sólo cuestión de la técnica o de una nueva forma de reflejar el mundo visible. No: aquí había surgido un nuevo principio estético.

El principio consiste en que el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente).

Precisamente en este sentido, las primeras películas de los Lumière contenían ya el núcleo del nuevo principio estético. Pero ya inmediatamente después, el cinematógrafo, obligadamente, se lanzó por caminos fuera del arte, los más afines a los intereses y ventajas pequeñoburgueses. A lo largo de unos dos decenios se fue «vertiendo al celuloide» casi toda la literatura mundial y un gran número de temas teatrales. El cinematógrafo se utilizó como una forma sencilla y atractiva de fijación del teatro. El cine fue por caminos errados y deberíamos ser conscientes de que aún hoy cosechamos los tristes frutos de aquel error. Ni siquiera quiero hablar de la desgracia de la mera ilustración: la mayor desgracia fue que se ignoró una aplicación artística de aquella posibilidad eminentemente inapreciable del cine: la posibilidad de fijar la realidad del tiempo en una cinta de celuloide.

¿De qué forma fija el cine el tiempo? La definiría como una forma táctica. El hecho puede ser un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser presentado sin movimiento ni cambio (si es que también el flujo real del tiempo es inmóvil).

Y precisamente ahí está la esencia del arte cinematográfico. Quizá alguien argumente que el problema del tiempo en la música tiene una importancia asimismo fundamental. Pero allí se resuelve de una manera radicalmente distinta: la materialidad de la vida se encuentra al límite de su total disolución. La fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora.

La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos. Esta idea nos da que pensar sobre la riqueza de las posibilidades, aún inutilizadas, del cine, sobre su colosal futuro. Y precisamente sobre esta base desarrollo yo mis hipótesis de trabajo, las prácticas y las teóricas.

¿Por qué va la gente al cine? ¿Qué les lleva a una sala oscura, donde durante dos horas pueden observar en la pantalla un juego de sombras? ¿Van buscando el entretenimiento, la distracción? ¿Es que necesitan una forma especial de narcótico? Es cierto que en todo el mundo existen consorcios y trusts de entretenimiento, que explotan para sus fines el cine y la televisión lo mismo que muchas otras formas del arte. Pero éste no debería ser el punto de partida, sino que más bien habría que partir de la naturaleza del cine, que tiene algo que ver con la necesidad del hombre de apropiarse del mundo. Normalmente, el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido. Va al cine buscando experiencia de la vida, porque precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte; es más, no sólo la enriquece, sino que la extiende considerablemente, por decirlo de algún modo. Aquí, y no en las «estrellas», ni en los temas ya gastados ni en la distracción: aquí reside la verdadera fuerza del cine.

¿Y en qué reside la naturaleza de un arte fílmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es el esculpir el tiempo. Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total.

Se dice que el cine es un arte de la síntesis, que se basa en la interacción de muchas artes vecinas, como la literatura, el teatro, la pintura, la música, etc. Pero en realidad todas estas artes, con su «interacción», golpean tan tremendamente el arte cinematográfico que súbitamente la interacción puede convertirse en un caos ecléctico o —si hay suerte— en una supuesta armonía, en la que ya nada se descubre del alma del cine, porque ésta ha desaparecido en ese mismo momento. Vale la pena dejar claro de una vez por todas que el cine, si es arte, no es sin más una compilación de principios de otras artes vecinas. Sólo después se puede aclarar la cuestión del famoso carácter sintético del cine. De la combinación de una idea literaria con una plasticidad pictórica no resulta una imagen cinematográfica artística, sino tan sólo un eclecticismo indecible o pagado de sí mismo. Y ni siquiera las leyes del movimiento y de la organización temporal pueden en el cine quedar sometidas a las leyes del tiempo teatral.

Se trata —lo repito una vez más— del tiempo en forma de un hecho. El cine ideal para mí es la crónica, que no considero un género cinematográfico, sino un modo de

reconstruir la vida.

En cierta ocasión grabé con un magnetófono un diálogo casual. Había gente hablando sin saber que su conversación estaba siendo grabada. Después, al escuchar aquella cinta, aquello me pareció genialmente «registrado» y «escenificado». Aquí se notaba claramente la lógica de movimientos de los caracteres, su emoción y energía. Qué sonido tenían las voces, qué pausas más maravillosas… Ni un Stanislavski podía explicar aquellas pausas. Y Hemingway, con toda la fuerza de su estilo, parecería, frente a esa estructura dialógica, algo artificial, ingenuo…

El caso ideal de un trabajo fílmico es para mí el siguiente: el autor de una película va tomando en millones de metros de material fílmico cada segundo, cada día, cada año, sin interrupción, por ejemplo, de la vida de un hombre desde su nacimiento hasta la muerte. Con ayuda de los cortes, se haría después una película de unos 2.500 metros de longitud, es decir, una película que durara más o menos hora y media (sería también interesante la idea de que esos millones de metros de material fílmico cayeran en las manos de varios directores, cada uno de los cuales pudiera hacer su propia película, muy diferente de la de los demás).

Y aunque en la realidad no pueden existir todos esos millones de metros, las condiciones de trabajo «ideales» no son tan irreales como parecen. Convendría tender a ellas, en el sentido de que, al seleccionar y relacionar entre sí determinados fragmentos, se conozca exactamente la sucesión de los hechos, que se vea y se oiga qué es lo que se encuentra entre ellos, qué es lo que los une de forma indisoluble. Esto, y nada más que esto, es el cine. Si no lo hacemos así, caemos fácilmente en el camino de la dramaturgia teatral al uso, en el de la construcción de un argumento que parte de unos caracteres dados. Pero el cine tiene que ser libre en la elección de los hechos y en el modo de relacionarlos entre sí, hechos que salen de un «bloque de tiempo» de cualquier tamaño y longitud. En ningún caso quiero con ello decir que es necesario perseguir continuamente a una persona determinada. En una pantalla cinematográfica, la lógica del comportamiento de una persona puede verse traspasada a la lógica de hechos y fenómenos radicalmente diferentes (aparentemente secundarios). La persona elegida puede incluso desaparecer completamente de la pantalla y ser sustituida por algo totalmente diferente, si es que hace falta para la idea por la que se rige el autor de la película a la hora de comprender los hechos. Se puede también hacer una película en la que no haya un personaje central, clave, sino que todo se capte desde la perspectiva de una mirada humana, subjetiva, de la vida.

El cine es capaz de operar con cualquier hecho, de poner entre paréntesis toda la parte de la vida que se le antoje. Lo que en literatura es un caso excepcional (por ejemplo, la introducción documental en el libro de relatos de Hemingway *In our time*), en el cine es expresión de sus leyes artísticas fundamentales: para la estructura de una obra dramática o de una novela, esto supondría un desbordamiento ilimitado.

Pero en el cine esto de ningún modo es así.

El colocar al hombre en un espacio ilimitado, el hacer que se funda con una masa inmensamente grande, directamente junto a él, y con hombres que pasan, alejados de sí, el ponerle en relación con todo el mundo: ¡ése es precisamente el sentido que tiene el cine!

Existe, y está ya muy manido, el concepto de «cine poético». Comprende aquellas películas cuyas imágenes pasan audazmente por encima de la concreción fáctica de la vida real, constituyendo a la vez una unidad propia de construcción. Pero encierra un peligro muy específico, el peligro de que aquí el cine se distancie de sí mismo. El cine poético normalmente suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas. Y, precisamente, éstas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine.

En este punto me parece adecuado precisar algo más: si en el cine el tiempo se presenta con la forma de un hecho, esto quiere decir que ese hecho se reproduce en forma de una observación sencilla, inmediata. El elemento fundamental en el cine, el que le da la forma y lo determina desde la más insignificante toma, es la observación.

Es conocido el género tradicional de la antigua poesía japonesa, el «haiku». Sergei Eisenstein cita ejemplos:

Viejísimo convento
Media luna
Un lobo aulla

En el campo, silencio
Una mariposa vuela
La mariposa se ha dormido.

En estos versos, Eisenstein vio un ejemplo de cómo tres elementos inconexos, al entrar en correlación, crean una nueva cualidad. Pero este principio no es específico del cine: ya existía en los «haikus», por ejemplo. A mí, en cambio, de los «haikus» me impresiona su observación pura, sutil y compleja de la vida:

Cañas de pescar en las olas
Un poquito las rozó
La luna llena

Una rosa perdió sus hojas
Y de las puntas de todas las espinas
Cuelgan pequeñas gotas

Esto es observación pura. Su precisión, su exactitud, hace que incluso personas

con una capacidad de percepción muy dispersa sientan la fuerza de la poesía y la imagen de la vida recogida por el autor.

A pesar de mis reservas frente a analogías con otras artes, este ejemplo de poesía me parece que se acerca mucho a la esencia del cine. Pero no se debe olvidar que la literatura y la poesía —a diferencia del cine— tienen su propio lenguaje. El cine surge de la observación inmediata de la vida. Éste es para mí el camino cierto de la poesía fílmica. Pues la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo.

Iván el Terrible, de Sergei Eisenstein, es una película que se aparta de forma extrema de los principios de observación inmediata. Esta película no sólo es en sí, en su totalidad, un jeroglífico, sino que consta exclusivamente de jeroglíficos grandes, pequeños y minúsculos. No hay aquí ni un solo detalle que no estuviera determinado por la intención del autor (he oído que el propio Eisenstein, en una clase, ironizó sobre aquellos jeroglíficos, sobre aquel sentido oculto, de la siguiente manera: en la coraza de Iván estaba representado un sol, en la de Kurbski —por el contrario— una luna, porque su naturaleza consiste en «lucir como reflejo de la luz…»).

Aun así, esta película posee una fuerza sorprendente, por su estructura músico-rítmica. La sucesión de cortes, los cambios del tamaño de las tomas, la correlación entre imagen y sonido se elaboró aquí con una exactitud y pureza tales que normalmente sólo se dan en la música. Es por ello que *Iván el Terrible* es absolutamente convincente. En cualquier caso, esta película a mí me fascinó precisamente por su ritmo. En la configuración de sus caracteres, en la construcción de imágenes plásticas y en su ambiente, *Iván el Terrible* se acerca tanto al teatro —o al menos al teatro musical— que, según mis ideas teóricas, deja de ser una obra cinematográfica en sentido estricto. Se trata de una «ópera de la vida cotidiana», como dijo el propio Eisenstein en cierta ocasión de la obra de un colega suyo. Las películas que Eisenstein hizo en los años veinte —sobre todo *El acorazado Potemkin* — fueron completamente distintas: llenas de vida y de poesía.

La imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta. El observar presupone una selección. Pues en la película sólo recogeremos y fijaremos aquello que sirve como parte de la futura imagen cinematográfica.

En esa labor no se debe desguazar, separar la imagen cinematográfica en contradicción a su tiempo natural, no se debe extraer del flujo del tiempo. Pues una imagen cinematográfica sólo será «realmente» cinematográfica —entre otras cosas— si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella, y además desde el principio, en cada una de las tomas. Ni un solo objeto «muerto», ni una mesa, silla o copa conscientemente utilizada en

una toma debe ser presentada fuera de ese tiempo que corre concretamente, como si fuera símbolo de un tiempo inexistente.

Si uno se aparta de esta condición, de inmediato se abre la posibilidad de introducir como de contrabando una gran cantidad de atributos de artes afines. Con ayuda de ellos, no hay duda de que se pueden hacer películas muy efectistas. Pero, desde el punto de vista de la forma cinematográfica, contradicen el desarrollo y la evolución normales de la naturaleza y también la esencia y las posibilidades del cine.

Con la fuerza, precisión y severidad con que el cine es capaz de reproducir la percepción de los hechos inmersos en el tiempo y cambiantes por él, con esas características no se puede comparar a ningún otro arte. Por eso le molestan a uno los pretenciosos deseos del actual «cine poético» de distanciarse del hecho, del realismo del tiempo. El único resultado posible son la petulancia y el manierismo.

El cine moderno se basa en algunas tendencias fundamentales del desarrollo de las formas, y no es casualidad que despierte especialmente la atención aquella tendencia que se desarrolla hacia la crónica. Es ésta una tendencia muy importante y prometedora, por lo que a menudo también es imitada, incluso de modo burdo. Pero el sentido de la facticidad y cronicalidad reales no puede consistir en tomar con la cámara desenfrenada imágenes borrosas («Aquí, el cámara ni siquiera ha conseguido ajustar el objetivo»). La función de un artista de la cinematografía no puede consistir en filmar de tal modo que tan sólo se reproduzca la forma concreta, irrepetible, de un proceso en desarrollo. Muy a menudo, tomas aparentemente involuntarias están tan pesadas y condicionadas como las tomas profusamente elaboradas del «cine poético» con su miserable simbología: en ambos casos se superponen el contenido vivo-concreto y el emocional del objeto filmado.

Hay que dedicar cierta atención también al problema del uslovnost, de los condicionamientos artísticos. Existen efectivamente condicionamientos que están dados para el arte, y supuestas convenciones, que mejor sería llamar prejuicios.

Hay, pues, un condicionamiento que caracteriza de forma específica un arte determinado; por ejemplo, el hecho de que un pintor siempre tendrá que tratar con colores y con los efectos de los colores sobre el material concreto del lienzo. Pero algo totalmente distinto es un condicionamiento supuestamente convencional, resultado más bien de algo casual. Por ejemplo: el resultado de una esencia del cine entendida de modo superficial, de una limitación de medios de expresión debida sólo a una época concreta, de simples costumbres o esquemas estereotipados o de modos de proceder artísticos de tipo sólo especulativo. Basta comparar el «condicionamiento», entendido de modo meramente exterior, de la limitación de la imagen, del «marco» de una toma en el cine con el del lienzo en la pintura. De este modo se crean prejuicios.

Uno de los condicionamientos más irrevocables del cine es el hecho de que lo que

acontece en una película se tiene que desarrollar de forma coherente con independencia de una simultaneidad que exista realmente, de retrospectivas, etc. Para poder reflejar la simultaneidad, el paralelismo, de dos o más procesos, hay que presentarlos de forma Acondicionadamente consecuente, en un montaje lógico. No hay otro camino. En la película *La Tierra*, de Alexander Dovzhenko, el kulak dispara contra el protagonista y, para poder recoger el disparo, el director relaciona la imagen del protagonista cayendo repentinamente a tierra con otros planos: en paralelo, caballos pastando en el campo alzan asustados la cabeza, y sólo después se vuelve al lugar del asesinato. Para el espectador, aquellos caballos que levantaban la cabeza, eran la reproducción indirecta del ruido del disparo. Una vez introducido el sonido en el cine, desapareció la necesidad de montajes de ese tipo. Hoy, nadie puede mirar al ejemplo de las geniales tomas de Dovzhenko para justificar la falta de escrúpulos con la que el cine actual se refugia, sin motivo alguno, en los planos «en paralelo». Un ejemplo: un hombre cae al agua; y en el plano siguiente vemos «la mirada de Mascha», sin necesidad alguna. Planos de este tipo parecen más bien la reedición de una poética del cine mudo. Este es un condicionamiento autoimpuesto, que se convierte en un prejuicio, en un estereotipo.

El desarrollo de la técnica cinematográfica después del cine mudo ha traído consigo ciertas tentaciones, por ejemplo la división de una toma para pantalla grande en varios sectores, que pueden presentar al mismo tiempo («simultáneamente») dos o más acciones que transcurren en paralelo. En mi opinión, éste es un camino equivocado, una seudocondición inventada por vía de la mera especulación, ajena a la naturaleza del cine y, por lo tanto, estéril.

Algunos críticos quisieran un cine que se pudiera proyectar simultáneamente en varias pantallas, digamos seis. El movimiento de una toma fílmica tiene su propia naturaleza, que se diferencia de un tono musical, y el cine «poliecránico» no puede ser comparado con un acorde y no tiene nada que ver con la armonía o la polifonía. Más bien tendría que ver con los tonos simultáneos de varias orquestas, cada una interpretando una música totalmente distinta. Aparte del caos, en la pantalla no se verá nada distinto, porque las leyes de la percepción se confunden y el autor de una película de ese tipo tiene que constituir de alguna manera la simultaneidad y la consecuencia, es decir, para cada caso concreto tiene que introducir un sistema de condicionamientos ideado expresamente para él. Y de todo ello no puede salir otra cosa que un ente en que la mano derecha pase junto a la oreja izquierda para llegar a la parte derecha de la nariz. ¿No sería mejor hacerse enérgicamente con el condicionamiento sencillo y regular del cine como una representación consecuente, partiendo de forma inmediata de ese condicionamiento? Sencillamente, el hombre no puede observar al mismo tiempo varias acciones. Es algo que está fuera de sus posibilidades psico-fisiológicas[22].

Hay que distinguir, pues, condicionamientos naturales, en los que se basa la especificidad de un arte dado, de condicionamientos que marcan el límite entre la vida real y una forma específicamente limitada de ese arte dado; es decir, condicionamientos casuales, pensados, no fundamentales, que llevan o a la esclavitud de los esquemas o a los irresponsables juegos de la fantasía, o también a un conglomerado de principios específicos de artes afines al cine.

Uno de los condicionamientos más importantes del cine consiste en que la imagen fílmica sólo puede adquirir cuerpo en formas fácticas, naturales, de una vida percibida de modo visual y acústico. La representación ha de ser naturalista, aunque no en el sentido usual de esta expresión en filología: el «naturalismo» de Zola y autores afines. Más bien se trata del carácter de la forma de la imagen fílmica, perceptible de modo emocional.

En este punto se podría argüir en contra: ¿qué queda entonces de la fantasía de un autor, frente al mundo interior de la imaginación de un hombre? ¿Cómo se puede reproducir aquello que una persona ve en su «interior», todos sus sueños de noche o de día?

Todo esto es posible, pero sólo con la condición de que las «visiones» en la pantalla se compongan de formas visibles, propias de la vida. Pero a veces se hace lo siguiente: se filma algo en cámara lenta o a través de un filtro de niebla, se utilizan métodos anticuados o los efectos musicales correspondientes. Y el espectador, acostumbrado ya a ese tipo de cosas, reacciona de inmediato y piensa: «¡Ah, ahora lo está recordando!», «¡Lo está soñando!» Pero con estas descripciones llenas de secretos a voces no se consigue un verdadero efecto fílmico de sueños y recuerdos. Los efectos prestados del teatro no son algo propio del cine y tampoco deben llegar a serlo.

Entonces, ¿qué hace falta? En primer lugar y ante todo hay que saber qué es lo que sueña nuestro protagonista. Hay que conocer el fondo real, fáctico de ese sueño, poder ver ante los propios ojos todos los elementos de esa realidad, que luego se transforman en una conciencia nocturnamente despierta (o con los que opera una persona cuando recuerda una imagen). Y todo eso hay que reproducirlo en la pantalla, con exactitud, sin ninguna mistificación y sin artificios externos. Indudablemente, también aquí se puede decir: ¿y qué pasa con la confusión, la ambigüedad, la improbabilidad del sueño? A ello contesto que esa «confusión» y «lo indecible» del sueño, para el cine no debe suponer el prescindir de imágenes claramente delineadas. Se trata más bien de una impresión especial, despertada por la lógica del sueño, de combinaciones y contraposiciones desacostumbradas, sorprendentes, pero de elementos altamente reales. Y eso es lo que hay que reflejar con absoluta exactitud en la imagen. El cine, por su naturaleza, está obligado a no desdibujar la realidad, sino a esclarecerla (por cierto, los sueños más interesantes y más terribles son aquellos que

se recuerdan hasta en su menor detalle).

Una y otra vez quiero recordar que la realidad viva, la concreción fáctica, es condición indispensable; es más: se trata del criterio último de cualquier estructura plástica de una película. En esto se basa también su carácter único, irrepetible, que no resulta del hecho de que un autor haya configurado una estructura plástica especial y la haya unido a misteriosos pensamientos, dándole por su cuenta un sentido cualquiera. De este modo surgen símbolos, que muy fácilmente pasan a ser de dominio común, se convierten en estereotipos.

La pureza del cine y su fuerza intransferible se muestran no en la agudeza simbólica de las imágenes, por muy audaces que éstas sean, sino en el hecho de que las imágenes expresan la concreción e irrepetibilidad de un hecho real.

En la película *Nazarín*, de Luis Buñuel, hay una escena que se desarrolla en un pueblo pequeño, mísero, pedregoso, azotado por la peste. ¿Qué hace el director para darnos la impresión de soledad? Vemos un camino, filmado con gran ajuste en el fondo, y dos hileras de casas en perspectiva, tomadas de forma frontal. El camino asciende hasta la cima de un monte, por lo que no se ve el cielo. La parte derecha de la calle está en sombras, en la izquierda luce el sol. El camino está absolutamente vacío. Del fondo del plano, en medio de la calle y dirigiéndose directamente hacia la cámara, llega un niño, arrastrando algo blanco, una blanquísima sábana. La cámara, situada en alto, se mueve muy lentamente. Y en el último momento, antes de que este plano sea sustituido por otro, queda tapado por un jirón de tela, muy blanca, brillando al sol. ¿De dónde sale, cómo entra en la imagen? ¿Es quizá la sábana que está allí secándose en una cuerda? En ese mismo momento uno siente, con sorprendente dureza, el «hedor de la peste», entendido de forma totalmente increíble como hecho médico.

Otra secuencia. Esta vez de una película de Akira Kurosawa: *Los siete samurais*. Se ve un pueblo medieval japonés. Una lucha entre samurais a caballo y otros a pie. Está lloviendo intensamente y todo está lleno de barro. Los samurais, vestidos a la japonesa, se han remangado los pantalones, con lo que se ven sus piernas embarradas. Pero al caer al suelo un samurai, se observa que la lluvia limpia todo el barro y sus piernas se vuelven muy blancas. Blancas como el mármol. Este hombre está muerto: una imagen, que a la vez es un hecho. Una imagen libre de simbolismo.

Pero quizá todo eso no sea sino resultado de la casualidad: el actor corrió y se cayó, la lluvia le limpió el barro. ¿Y nosotros lo vemos como una idea del director?

A este respecto conviene decir algo sobre la puesta en escena: en el cine, puesta en escena significa, como se sabe, el orden y el movimiento de objetos seleccionados sobre la superficie de una toma. ¿Para qué sirve una puesta en escena? En nueve de cada diez casos se responderá que tiene que expresar el sentido de lo que acontece. Esto y sólo esto. Pero, en mi opinión, no conviene reducir la función de la puesta en

escena a eso, pues uno se quedaría estancado en un camino de una sola dirección, en la dirección de las abstracciones. En la escena final de su película *Un marito per Anna Zaccheo*, Giuseppe de Santis colocó a sus dos protagonistas, hombre y mujer, cada uno a un lado de una valla de alambre. La valla lo anuncia claramente: la pareja está separada, no habrá felicidad para ellos, el contacto es imposible. El resultado es que el carácter único, concreto, individual del acontecimiento adquiere un sentido absolutamente banal por la forma que se le ha impuesto de un modo violento. El llamado pensamiento del director enlaza inmediatamente con el espectador y, desgraciadamente, eso es lo que agrada a muchos espectadores. Están satisfechos con ello, porque el acontecimiento es «comprensible», y su sentido, «claro»; no hace falta, observando atentamente lo que acontece en concreto, que esfuercen sus ojos y su cerebro. Si al espectador se le sirven platos ya condimentados, se le está corrompiendo, desmoralizando. Ese tipo de vallas, de alambre o madera, se repite en una pléyade de películas y significa siempre lo mismo.

¿Qué es, pues, una puesta en escena? Dediquemos otra vez nuestra atención a las buenas obras literarias. Y recordemos de nuevo el final de *El idiota* de Fedor Dostoievski: con Rogoshin entra el príncipe Mishkin en la habitación en la que el cadáver de la asesinada Nastasha Filipovna yace bajo una colcha y ya «huele», como dice Rogoshin. En medio de una amplia habitación están sentados los dos, en sillas, uno enfrente del otro, tan cerca que sus rodillas se tocan. Si uno se lo imagina, tiene una sensación de temor. La puesta en escena resulta en este caso del estado psíquico de los dos protagonistas, justo en ese momento, y expresa de forma inconfundible la complejidad de sus relaciones. Cuando un director quiere estructurar una puesta en escena, tiene que partir del estado psíquico de sus protagonistas, del ambiente interno, dinámico, de una situación, transformando todo eso en la verdad de un hecho único, como observado directamente, y de su factura irrepetible. Sólo entonces la puesta en escena fundirá la concreción y el significado polivalente de la verdad real.

A veces se piensa que da igual cómo se distribuya a los actores en el espacio: están, por ejemplo, junto a la pared, hablando entre sí. Primero tomamos un plano de él, en primer plano, y luego, del mismo modo, de ella. Y luego se separarán. Pero no se ha tenido en cuenta lo fundamental, y esto es cosa no sólo del director, sino —en muchos casos— también del autor del guión.

Si no se tiene muy claro hasta qué punto el guión (que en el fondo no es más, pero tampoco menos, que un «producto semiterminado») condiciona por adelantado la película, es imposible obtener una buena película. Se puede hacer algo totalmente distinto, algo nuevo, quizá incluso bueno, pero el guionista estará descontento con el director. No siempre se tiene razón al echarle en cara a un director que ha «destrozado un buen boceto», porque en muchas ocasiones el tal boceto es tan extraordinariamente literario (y sólo en ese sentido es interesante) que un director no

puede hacer otra cosa que destrozarlo y transformarlo, si es que quiere hacer con él una buena película. Dejando de lado lo que es el diálogo, el aspecto literario de un guión le puede servir al director como mucho cuando aporta indicios sobre el contenido interior, emocional de un episodio, una escena o una película en su totalidad. (Friedrich Gorenstein[23] escribió, por ejemplo, en un guión: «En la habitación olía a polvo, flores secas y tinta seca.» Esto me gusta mucho porque así comienzo a imaginarme el aspecto y el «espíritu» de esa habitación, y cuando el experto me trae los elementos de la decoración, le puedo decir de inmediato qué es lo que sirve y qué no. Ahora bien, en comentarios así no se puede basar la imaginería principal de una película; normalmente sirven sólo para encontrar el ambiente adecuado.) En cualquier caso conviene que un buen guión no se plantee como meta una impresión cerrada, definitiva, sino que debe quedar claro desde el principio que será transformado en una película, adquiriendo sólo entonces su forma definitiva.

Ahora bien, los guionistas cumplen funciones muy importantes que exigen cualidades de un verdadero escritor. Estoy pensando, por ejemplo, en sus funciones psicológicas. Con ellas, la literatura sí que puede ejercer una influencia útil e incluso necesaria sobre el cine, sin deformar su propia naturaleza y sin interferir en ella. En el cine no hay hoy nada más descuidado y superficial que la psicología, concepto con el que me estoy refiriendo a la comprensión y expresión de la verdad profunda de los estados de ánimo de los personajes. Esto es algo que se suele despreciar. Y se trata precisamente de lo que hace que una persona, mientras va andando, se quede como petrificada en la postura más incómoda o se tire desde un quinto piso.

Del director y del guionista, el cine exige un gran conocimiento del caso individual. Y, en este sentido, el autor de una película (el director) tiene que tener no sólo un parentesco espiritual con el guionista, que actúa como psicólogo, sino también con el psiquiatra. Porque la plasticidad fílmica depende en muy alta medida, en muchos casos de forma decisiva, del estado psíquico concreto de una persona en circunstancias concretas y bien determinadas. Con su conocimiento exhaustivo sobre el estado interior, el guionista puede e incluso debe influir sobre el director. Aquí puede aportarle mucho; ha de hacerlo. También en lo referente a la estructura de la puesta en escena. Por supuesto que es posible escribir: «los protagonistas se quedaron parados junto a la pared»; y luego se introduce el diálogo. Pero, ¿de qué forma se determina el modo en que se deben declamar los diálogos que corresponden a esa situación, allí junto a la pared? No es bueno centrarse tan sólo en el significado de las palabras que dicen los protagonistas. «Palabras, palabras, nada más que palabras» —en la vida real a menudo no son sino agua o aire—. En pocas ocasiones se puede observar —y por poco tiempo— una correspondencia plena entre palabra y gesto, palabra y contenido, palabra y pensamiento. Normalmente, la palabra, el estado anímico y el actuar psíquico de la persona se realizan a niveles diferentes. Cooperan

entre sí, a veces son redundantes, pero a menudo se contradicen, en ocasiones entran incluso en violento conflicto y se ponen mutuamente de manifiesto. Sólo conociendo todo aquello que se desarrolla simultáneamente en todos esos «niveles» y por qué, sólo así se consigue ese carácter único, esa veracidad y fuerza del hecho de las que estoy hablando. La relación funcional mutua de la puesta en escena y de la palabra hablada hace surgir una imagen absolutamente concreta en toda su multiformidad.

Cuando un director toma en sus manos un guión y comienza a trabajar con él, éste se transformará irremisiblemente. Y eso, con independencia de la profundidad de su idea y de la exactitud de sus intenciones. Nunca un guión será transformado en pantalla de forma textual o como en un espejo. En cualquier caso, se darán ciertas deformaciones. Por eso, el trabajo del guionista y del director normalmente suele significar conflictos y áridas discusiones. Puede surgir una película buena incluso en el caso de que en ese proceso de trabajo se llegue a una ruptura entre el guionista y el director, una ruptura en la que las ideas originarias se pierdan por el camino. Pues sobre sus «ruinas» surge una nueva idea, un nuevo organismo.

Hay que decir también que cada vez es más difícil distinguir entre el trabajo que ha realizado el director y el del guionista. Según la tendencia actual del cine, el director se inclina cada vez más hacia un «cine de autor», lo que es tan natural como el hecho de que hoy se le exijan a un guionista sólidos conocimientos en cuanto a la dirección cinematográfica. Como variante normal del trabajo de un solo autor habría que considerar, pues, el caso en que las ideas originarias no se hundan ni se deformen, sino que se desarrollen de forma orgánica. Y esto sucede cuando un director de cine escribe su propio guión o también cuando un guionista escenifica la película.

Es necesario indicar que el trabajo del autor comienza con el desarrollo de las ideas, con la necesidad de informar de algo importante. Esto está claro y no puede ser de otra manera. También es seguro que un director, al resolver problemas meramente formales, encuentre un punto de vista que le resulta nuevo y descubra un problema que para él mismo es sustancial (y de ello hay muchos ejemplos en todas las artes). Pero esto sólo sucederá si la actitud artística fundamental —de modo aparentemente inesperado— penetra en el alma de la persona, de su tema, de su idea. Si, de forma consciente o inconsciente, llevaba ésta desde hace mucho tiempo, toda su vida, en su interior. Un ejemplo de una obra así sería —si es que he entendido la película— *Al final de la escapada*, de Godard.

Parece que lo más difícil es elaborar la propia idea, sin miedo a cualquier limitación autoimpuesta (por muy despiadada que sea), siendo luego fiel a ella. Mucho más sencillo es actuar de forma ecléctica, con modelos esquemáticos, presentes con gran profusión entre nuestro material de trabajo. Esto es más fácil para el director y más sencillo para el espectador. Pero encierra también el peligro más

grave: perderse.

El síntoma más claro de genialidad lo veo en el hecho de que un artista siga con tal fidelidad su idea y sus principios que nunca pierda el control sobre su idea y verdad interior, y esto aunque sólo sea para su propia satisfacción durante el trabajo.

Hay pocas personas geniales en toda la historia del cine: Bresson, Mizoguchi, Dovzhenko, Paradianov[24], Buñuel… A ninguno de estos directores se le puede confundir con otro. Cada uno de ellos sigue su camino. Quizá en ocasiones con largos años de vacas flacas, con debilidades, incluso con ideas fijas, pero siempre en nombre de una meta clara, de una idea coherente.

En el cine, a nivel internacional, ha habido no pocos intentos de desarrollar nuevas ideas que correspondieran a la tendencia general de conseguir un mayor acercamiento a la vida, a la verdad del hecho. Así surgieron películas como *Shadows*, de John Cassavetes, *El preso*, de Shirley Clarke, o *Crónica de un verano*, de Jean Rouch. En estas interesantes películas se demuestra, entre otras cosas, una falta de fidelidad a los propios principios, una inconsecuencia precisamente en esa caza de la verdad fáctica plena, incondicionada.

En la Unión Soviética se habló, en su tiempo, mucho de la película de Kalatosov y Urusevski *La carta inacabada*[25] a la que se acusó sobre todo de esquematismo, de caracteres sin perfilar, de una intrascendente «historia de amor en triángulo» y de una estructura imperfecta del argumento. En mi opinión, los puntos flacos de esta película se dan más bien porque los autores, en la configuración artística de la película en general y también en la del carácter de cada personaje, no supieron recorrer consecuentemente el camino que ellos mismos se habían marcado. Deberían haber seguido con inflexible cámara el destino casi auténtico de aquellas personas en la taiga, en vez de apegarse tanto a las estructuras argumentales que les marcaba el guión. Los autores, rebeldes en un principio al guión que se les había entregado, de repente se sometieron a él. De este modo, sus caracteres se perdieron por el camino. Al menos, parcialmente. Los autores no pudieron recorrer su camino con toda libertad por quedarse atados a las ruinas de un argumento tradicional. De esta forma se apartaron del camino en el que hubieran podido ver y conformar las imágenes de sus personajes de forma totalmente nueva. La desgracia de esta película resultó, pues, de una falta de fidelidad a los propios principios.

Un artista está obligado a mantener la tranquilidad. No tiene derecho a expresar de modo abierto su participación interior en lo que está filmando, a poner sobre la mesa de forma inequívoca sus propios y personales intereses. La participación interior en algo hay que transformar en formas olímpicamente serenas. Sólo así, un artista puede narrar algo sobre las cosas que le conmueven.

No sé por qué, pero en este punto recuerdo el trabajo de *Andrei Rublev*.

El argumento de la película se desarrolla en el siglo XV; y fue algo terriblemente

difícil el imaginarse «cómo fueron las cosas en aquel entonces». Tuvimos que recurrir a todo tipo de fuentes, a testimonios escritos, a arquitectura e iconografía.

Si hubiéramos seguido el camino de la reconstrucción de las tradiciones pictóricas, del mundo pictórico de aquel tiempo, lo que hubiéramos obtenido habría sido una realidad de la vieja Rusia estilizada y convencional, que en último caso hubiera recordado las miniaturas o los iconos de aquel entonces. Para el cine eso habría sido un camino equivocado. Por ejemplo, nunca he conseguido comprender cómo se puede estructurar una puesta en escena sobre la base de un cuadro. Eso significaría querer realizar un cuadro viviente, con lo que se conseguiría una alabanza tan superficial del tipo «¡cómo se revive aquí una época!» o «¡qué artistas tan inteligentes!». Y eso significaría decapitar el cine de forma consciente.

Por ello, uno de los objetivos de nuestro trabajo consistió en reconstruir el mundo real del siglo XV para el espectador de hoy de tal manera que ni en el vestuario, ni en la forma de hablar, ni en el ambiente o la arquitectura pudiera encontrar un exotismo de museo. Para poder acceder en este caso a una verdad observada de forma inmediata, a una verdad digamos «psicológica», teníamos que seguir un camino al margen de la verdad arqueológica y etnográfica. Esto irremisiblemente nos llevó a una configuración condicionada. Pero a un condicionamiento directamente opuesto a las convenciones condicionadas de la «pintura viviente». Si, por casualidad, un espectador del siglo XV pudiera ver nuestra película, le parecería algo tremendamente extraño. Pero no más extraño de lo que a nosotros nos parece nuestra realidad. Vivimos en el siglo XX, por lo que no tenemos ninguna posibilidad de hacer directamente una película con material de un pasado de hace seiscientos años. Pero yo estaba convencido (y sigo estándolo) de que es posible conseguir la meta también bajo condiciones así de difíciles con tal de seguir con toda coherencia el camino que se ha elegido, aunque eso suponga un modo de trabajar en el que no se ve «la luz al final del túnel». Por supuesto que sería más fácil salir a una calle cualquiera de Moscú y poner en marcha una cámara oculta.

Por muy intensamente que nos dediquemos a estudiar las fuentes, no hay vuelta de hoja: no podemos reconstruir el siglo XV de forma literal. En el fondo, lo sentimos de forma totalmente distinta a como lo sentían las personas que vivieron entonces. Tampoco la Trinidad, de *Andrei Rublev*, la vemos como la veían sus contemporáneos; aun así, ese icono sigue viviendo a través de los siglos. Vivió en aquel entonces y sigue viviendo hoy. Y crea una línea de unión entre el hombre del siglo XX y el del XV.

La Trinidad se puede ver, simple y llanamente, como un icono. O se puede ver como una fantástica pieza de museo", digamos que como más claro ejemplo del estilo de una época en pintura. Pero es indudable que existe otra forma de recibir este testimonio histórico: el abrirse al contenido humano y espiritual de la Trinidad, que

nos es comprensible y está vivo para nosotros, los hombres de la segunda mitad del siglo XX. En esto se basa nuestro acceso a la realidad que hizo que surgiera la Trinidad. Este empeño exige que en determinados planos se introduzca algo que destruya una y otra vez la sensación de exotismo y de restauración de museo.

El guión preveía el siguiente episodio: un campesino fabricó unas alas, subió a una catedral, se lanzó al vacío desde lo más alto y se estampó contra el suelo. «Reconstruimos» este episodio reteniendo en nuestro interior su núcleo psicológico: a todas luces existía una persona que había pasado toda su vida soñando con volar. En la realidad, esto, ¿cómo pudo suceder? Había personas corriendo tras él, tenía que apresurarse… y saltó. ¿Qué pudo sentir y ver aquel hombre al volar por primera vez? No pudo ver nada. Cayó al suelo y se mató: nada más. Y lo único que pudo sentir fue su inesperada y tremenda caída. El *pathos* del deseo de volar y todo su simbolismo: allí se acaban, puesto que el sentido es absolutamente inmediato, primario y elemental respecto a cualquier asociación acostumbrada. En la pantalla, por eso, no podía aparecer otra cosa que un simple y sucio campesino. Y luego su caída, el golpe contra la tierra, la muerte. Un acontecimiento concreto, una catástrofe humana, que entonces se observaría como si hoy alguien se tira delante de un coche y queda malherido en la carretera.

Durante tiempo buscamos una posibilidad de eliminar el símbolo sobre el que se basa este episodio. Y se nos ocurrió la idea de que el mal está precisamente en las alas. Para poder apartarnos del «complejo de Ícaro» inherente a este episodio, ideamos un globo, un globo miserable, hecho de pieles, jirones y cuerdas. En nuestra opinión daba al traste con el falso patetismo del episodio y lo convertía en un acontecimiento que queda grabado en el espectador de forma inconfundible.

En primer lugar, y ante todo, hay que describir un acontecimiento y sólo después la propia relación frente a él. La relación con el acontecimiento tiene que determinar la totalidad y el resultado de la unidad. Es como en un mosaico: cada piedrecilla tiene su propio color. Es azul o blanca o roja; pero todas son diferentes. Sólo al contemplar el mosaico terminado se ve qué pretendía el autor.

Tengo un gran amor por el cine. Y hay muchas cosas que aún no sé. Por ejemplo, ¿corresponderá mi trabajo a mi idea, el sistema de hipótesis de trabajo por las que ahora me estoy orientando? A mi alrededor hay muchas tentaciones, muchos prejuicios, tópicos, muchas ideas artísticas que me resultan extrañas. Y, además, ¡es tan simple hacer que una escena sea bella y efectista, rodada para conseguir el aplauso del público! Basta con que sigas ese camino, una sola vez… y estás perdido.

Con ayuda del cine se pueden tratar las cuestiones más complejas del presente a un nivel que durante siglos ha sido propio de la literatura, música y pintura. Pero una y otra vez hay que buscar y volver a buscar el camino por el que tiene que ir el cine como arte. Estoy convencido de que el trabajo práctico en el cine será para cada uno

de nosotros algo infructuoso y desesperante si no comprendemos con toda exactitud y claridad la especificidad de este arte, si no encontramos en nosotros mismos la llave que tenemos para abrirla.

PREDESTINACION Y DESTINO

Como cualquier otro arte, también el cine posee su sentido poético específico, su determinación especial, su destino propio. Nació para reflejar una parte concreta de la vida, una dimensión del mundo aún no comprendida, que ninguna de las otras artes había podido expresar. Como ya dijimos en otro lugar: cuando surge un arte nuevo siempre es el resultado de una necesidad espiritual; y, como tal, juega también un papel especial en la expresión de problemas profundos, que se plantean en nuestro tiempo.

En este contexto recuerdo una opinión muy interesante, que expresaba Pavel Florenski en su trabajo «Ikonostas» («La pared de los iconos»); hablaba allí de la «perspectiva al revés»[26]. Contradice aquí a la tan difundida opinión según la cual esta perspectiva en la pintura rusa antigua se debe a que los rusos no conocían aún las leyes ópticas desarrolladas ya por Leone Battista Alberti[27] y recogidas por el Renacimiento italiano. Con razón dice Florenski que, observando la naturaleza, se llega necesariamente a la perspectiva. Ahora bien, sería posible —en su opinión— que en algún tiempo ésta no hubiera sido necesaria, por lo que se descuidó, se prescindió conscientemente de ella. Según ello, la perspectiva «al revés» de la pintura rusa antigua expresa —a diferencia de la perspectiva renacentista— la necesidad de ilustrar especialmente los problemas intelectuales ante los que se enfrentaban los viejos maestros rusos, distinguiéndose de sus colegas italianos del Quattrocento. (Por cierto, hay una suposición de que Andrei Rublev estuvo en Venecia, por lo que tuvo que saber que los pintores italianos estaban estudiando los problemas de la perspectiva.)

Si redondeamos un poco el momento del nacimiento del cine, éste resulta ser contemporáneo del siglo XX. Tampoco esto es una casualidad y significa que hace más de ochenta años había suficientes motivos importantes como para propiciar el nacimiento de una nueva musa.

Hasta el nacimiento del cine no había un solo arte que no se hubiera constituido como resultado de una innovación tecnológica, un descubrimiento surgido de una necesidad vital determinada. El cine demostró ser el instrumento de nuestra era técnica, lo que necesitaba la humanidad para poder hacerse con la realidad de forma exhaustiva. En el fondo, cada arte es capaz de recoger tan sólo una cara de la visión intelectual y emocional del mundo.

Para determinar el marco estético y los límites de la influencia del cine hay que remontarse a consideraciones muy amplias. ¿Qué necesidades interiores del hombre debía satisfacer ese arte cinematográfico que surge en los inicios del siglo XX? ¿Cuál es su ámbito de influencia? ¿Surgió realmente en el momento adecuado?

Durante el proceso en que la humanidad tuvo que afirmar se frente a las

influencias de las fuerzas naturales que amenazaban su evolución fue elaborando eso que Oppenheimer denominó su inmunidad. Es lo que nos da la oportunidad de liberar un máximo de energía para el trabajo y la creatividad, dándonos una mayor independencia frente a los acontecimientos naturales. El proceso presupone necesariamente un hombre social. En el siglo XX aumenta la participación del hombre en la actividad social, y lo hace de forma considerable, creciendo hasta lo indecible: la industria, la ciencia, la economía y muchos otros campos de la vida le exigen constantes esfuerzos y una atención incansable; ante todo, le exigen tiempo.

Así, a comienzos de nuestro siglo surgió una multitud de grupos sociales que sacrificaron a la sociedad más de un tercio de su tiempo. Empezaron a difundirse las especializaciones. El tiempo de los especialistas pasó a depender cada vez más de su trabajo específico. La vida y el curso de las cosas se fue configurando más y más en dependencia de una profesión concreta. El hombre empezó a vivir de forma más aislada, en ocasiones según un ritmo diario determinado que limitaba de forma radical sus experiencias —en un sentido amplio de esta palabra, es decir, en el sentido de comunicación e impresiones vitales inmediatas—. En su lugar creció de forma considerable una experiencia estrechamente especializada de manera que los diferentes grupos casi dejaron de entrar en comunicación entre sí.

Surgió así el riesgo del empobrecimiento y de una educación parcial, de una monotonía cuya causa era el sistema cerrado del mundo del trabajo. Se redujeron las posibilidades de intercambiar experiencias y se debilitaron las relaciones de las personas entre sí. En una palabra, se estandarizó el destino de las personas, en muchas ocasiones sin tener en cuenta las cualidades individuales y el perfeccionamiento intelectual de la personalidad, expuesta cada vez más a la presión de las exigencias industriales. Es precisamente entonces, cuando el individuo cae en dependencia directa de su destino social y cuando la estandarización del individuo se convierte en un peligro altamente real, cuando surge el cine.

Con sorprendente rapidez y dinamismo conquistó al público y se convirtió en uno de los elementos macroeconómicos que producen mayores beneficios. ¿Cómo se puede explicar el hecho de que millones de espectadores empezaran a llenar los cines, viviendo con ansiosa expectación el momento mágico en que en la sala se apagaba la luz y en la pantalla aparecían las primeras imágenes?

Un espectador compra una entrada para el cine con una meta: rellenar las lagunas de su propia experiencia; es como si fuera a la caza del «tiempo perdido». Esto quiere decir que intenta rellenar el vacío espiritual que se ha formado en la vida moderna, llena de inquietud y falta de relaciones humanas.

Es indudable que se puede argumentar diciendo que la insuficiencia de la propia experiencia interior también se puede compensar con ayuda de otras artes, por ejemplo, con la literatura. En relación con esa búsqueda del «tiempo perdido», uno

piensa inconscientemente en la obra de Marcel Proust. Pero ninguna de tan «nobles y antiguas» artes tiene un público tan amplio y tan masivo como el cine. ¿Es quizá porque el ritmo, el modo con que el cine comunica al espectador la experiencia de su autor, de forma concentrada, corresponde de forma óptima al ritmo de la vida moderna, con su permanente ausencia de tiempo? Pero quizá habría que decir con más exactitud que no se trata de que el cine sea dinámico en la conquista de su público, sino que éste es conquistado por el dinamismo del cine. Aunque todo el mundo sabe que un público tan masivo siempre es un arma de dos filos.

La acción y ese entretenimiento que nos distrae impresiona sobre todo al público más perezoso.

Las reacciones actuales del público ante una película nueva se diferencian radicalmente de las impresiones que dejában las películas de los años veinte o treinta. Cuando —por poner un ejemplo— en Rusia miles y miles de personas fueron a ver la película Chapaiev, de los hermanos Vassiliev[28], la impresión o, más exactamente, el entusiasmo que causó esta película correspondía exactamente a su calidad: a los espectadores se les presentó una verdadera obra de arte. Pero aquella película les atraía sobre todo porque el cine, por aquel entonces, era aún un arte nuevo y poco explorado.

Hoy hemos llegado a una situación en la que el público prefiere cualquier basura comercial a Fresas salvajes de Bergman o a El eclipse de Antonioni. Ante esta situación, los expertos no hacen sino gestos de desesperación, pronosticando —casi siempre por medio de eruditos escritos— que películas así no encontrarán aceptación entre el público en general…

¿Cuál es el motivo de todo ello? ¿Se debe a la degeneración de las costumbres o a la inaccesibilidad del modo de dirigir cine?

Ni lo uno ni lo otro. El cine existe y se desarrolla actualmente bajo condiciones nuevas, radicalmente distintas de aquellas que se nos hace olvidar con cierta insistencia. Aquella impresión total, sobrecogedora, que cautivó a los espectadores de los años treinta es explicable por la euforia general de ser testigos entusiastas del nacimiento de un arte nuevo, que además cobró voz por aquel entonces. Ya el fenómeno de aquel arte nuevo, que demostraba una nueva unidad, un nuevo modo de crear imágenes, que desvelaba aspectos desconocidos de la realidad, entusiasmó al espectador, que a partir de ese momento ya no pudo menos de ser un entusiasta aficionado al cine.

Menos de veinte años nos separan del siglo XXI. En este lapso de su existencia, marcada por decadencias y apogeos, el cine ha recorrido un camino difícil e intrincado. La relación entre películas de alta exigencia artística y la producción cinematográfica comercial se ha hecho cada vez más compleja. Se ha ido abriendo un abismo, que cada día se va haciendo más amplio. Y a pesar de ello siguen surgiendo

películas que, sin duda, son hitos en la historia del cine.

Esto tiene que ver sobre todo con el hecho de que el espectador ha comenzado a comportarse ante las películas de forma más diferenciada. Esto se debe a que ya no es el cine en sí, el cine como fenómeno nuevo, original, el que lleva las masas al entusiasmo, sino que se puede observar un aumento de muy diversos intereses intelectuales. El espectador va desarrollando simpatías y antipatías. Sus juicios en ese terreno a veces suelen oscilar de forma exagerada. Pero no hay en ello nada alocado ni peligroso. Por el contrario, la existencia de criterios estéticos propios es una muestra de una conciencia cada vez más definida.

Por otra parte, los directores hoy en día estudian con mayor profundidad los aspectos y los problemas de la realidad que les afectan. Hoy existen espectadores fieles y directores que gozan de cierta predilección. Por eso no es necesario ni aconsejable esperar que se vaya a conseguir a las primeras de cambio un éxito total de público. Por lo menos si uno está interesado en que el cine se desarrolle no como una mera atracción, sino como arte. Pues no podemos olvidar que hoy en día el éxito masivo de una película es un indicio de que probablemente estemos ante un producto de la cultura de masas y no ante una obra de arte.

Los directivos del cine soviético insisten en que esa cultura de masas se desarrolla en el occidente, mientras que la vocación de los artistas soviéticos consistiría en crear verdaderamente arte para el pueblo. Pero en realidad lo que les interesa son las películas que consiguen un éxito masivo. Suelen proclamar juicios rimbombantes sobre el desarrollo de «tradiciones genuinamente realistas» y a la vez apoyan inconscientemente una producción de películas muy alejada de la realidad y de los problemas reales del pueblo. Recordando los éxitos del cine soviético de los años treinta, siguen soñando con un público masivo e intentan con todos los medios despertar la impresión de que desde entonces nada ha cambiado en las relaciones entre el cine y su público.

Pero, por suerte, el pasado no retorna. Crece la conciencia personal, el valor de las ideas propias. El cine se desarrolla gracias a este hecho; su forma se va haciendo más compleja. Profundiza en problemas y plantea cuestiones comunes a personas muy diferentes, con vidas muy distintas, caracteres incluso opuestos y temperamentos irreconciliables. Hoy en día es absolutamente impensable una reacción unánime ante un fenómeno artístico realmente original, incluso extraordinario. La conciencia colectiva, instaurada por la nueva ideología socialista, bajo la presión, de las dificultades reales de la vida, va cediendo terreno a una conciencia personal. La condición previa para un contacto entre artista y público se da hoy en la posibilidad de un diálogo con un fin, un diálogo deseado y necesario para ambas partes. El artista y el público están unidos por intereses comunes, por ideas afines y también por un nivel intelectual similar. Si esto no es así, incluso interlocutores que de por sí son

muy interesantes se arriesgan a aburrirse recíprocamente y a quedar decepcionados o frustrados. Es éste un proceso muy habitual. Y tampoco es un misterio que hasta los clásicos aparezcan de modo muy diverso en la apreciación subjetiva de cada uno.

Una persona capaz de gozar del arte limita el campo de sus obras predilectas. Y lo hace por sus tendencias naturales. El omnívoro, el devorador de arte, es sólo el mediocre, incapaz de llegar a un juicio personal y a una elección propia. Para una persona culta, con intereses intelectuales, no puede haber juicios de valor estereotipados, supuestamente «objetivos». ¿Quiénes son esos jueces que se colocan por encima del mundo en pro de un juicio «objetivo»? La situación real, objetiva, de las relaciones entre artista y público demuestra en cualquier caso que capas muy amplias de la sociedad tienen un interés muy subjetivo por el arte.

El objetivo de las obras de arte cinematográficas consiste en la organización de un complejo de experiencias por parte del artista, aun cuando en las películas siempre se crea tan sólo una ilusión de la verdad: su imagen.

La individualidad del director esboza una configuración determinada de su relación con el mundo. Eso quiere decir que ya esa individualidad limita la relación de cara al mundo. La selección que ha hecho refuerza la subjetividad del mundo percibido por el autor.

La verdad de una imagen fílmica es algo puramente teórico. No es más que cualquier sueño, un deseo, que en su puesta en práctica representa la peculiaridad de la elección que ha hecho el director, es decir, la individualidad de su posición. Inclinarse hacia la propia verdad (y otra verdad, una verdad «general», no puede existir) significa buscar un lenguaje propio para expresar unas ideas propias. Sólo de la suma de películas de varios directores resulta una imagen relativamente real, completa, del mundo moderno, con sus preocupaciones y problemas. Una imagen que en definitiva transmite al hombre moderno aquella experiencia universal que tan fundamentalmente le falta. Y precisamente en ello, el cine —como cualquier otro arte — puede cumplir una función extraordinariamente importante.

Debo reconocer que hasta terminar mi primer largometraje, *La infancia de Iván*, aún no me sentía como director, aunque hasta entonces el cine tampoco había tomado nota de mi existencia.

Hasta después de *La infancia de Iván* no tuve conciencia de la necesidad de mi tarea creativa. Y hasta entonces el cine era para mí un mundo tan terriblemente cerrado que sólo con gran esfuerzo podía imaginarme cuál sería mi papel dentro de él, el papel para el que me estaba preparando mi maestro Mijail Ilich Romm[29]. No tenía aún idea alguna sobre mi futura función intelectual, no veía aún aquella meta que sólo se consigue en la lucha consigo mismo y que determina de una vez por todas la visión de los problemas, de forma que después ya sólo cambia la táctica, pero nunca la meta, la función ética. Fue aquél un período en que sobre todo fui reuniendo

experiencias artesanales sobre las posibilidades de expresión del cine. Y a la vez conocí los predecesores, los padres de una tradición general, de la que no podía apartarme si no quería ser considerado un irrespetuoso o un ignorante. Es decir, en aquella época simplemente me familiaricé con el cine, con el mundo en el que habría de vivir en el futuro. Por cierto que mi experiencia de entonces probó una vez más la imposibilidad de aprender en una universidad cómo se llega a ser un artista. Porque para ser un artista no basta con aprender algo, con llegar a dominar unas técnicas profesionales, unos procedimientos. Aún se puede ir más lejos: para escribir bien —como dijo alguien— hay que olvidar la gramática.

Si alguien intenta llegar a ser director de cine, está arriesgando su vida entera, y él es el único responsable de ese riesgo. Por ello, sólo una persona madura debería asumir conscientemente ese riesgo. El gran colectivo de pedagogos que «forma» a los futuros artistas no puede ser hecho responsable de que todos los años sacrifique inútilmente a un infeliz sin suerte, que muchas veces llega a la cinematografía directamente desde el colegio. Al seleccionar a sus estudiantes, los centros de formación de carreras artísticas no deberían proceder sólo por criterios pragmáticos, pues a menudo pueden surgir también problemas morales. Se ve esto en el hecho de que aproximadamente un ochenta por ciento de los que terminan su formación como directores de cine o como actores van a engrosar las filas de unos profesionales incapaces que durante toda su vida vagarán inútilmente por los ambientes cinematográficos. La inmensa mayoría de ellos nunca tendrá fuerzas para abandonar el cine y dedicarse a otra profesión. Pues para alguien que ha superado nada menos que cinco años de estudios de cine resulta tremendamente difícil despedirse de las ilusiones que tuvo.

En este sentido, la primera generación soviética de directores es la que parece más natural, puesto que su opción profesional estaba marcada por toda su persona, salía de su alma. En aquellos años pioneros esto era totalmente natural y no se tenía como raro. Pero hoy ya casi nadie se acuerda de que el cine soviético clásico lo hicieron simplemente personas muy jóvenes, casi niños, que habían comprendido el sentido que tenía su trabajo y que se responsabilizaban plenamente de él.

Pero prescindiendo de todas estas consideraciones, mi propio camino dentro de la Escuela de Cinematografía fue bastante útil, también porque —sin quererlo— sentó las bases para mi apreciación actual de las experiencias que aprendí entonces. ¿Cómo lo dice Hermann Hesse en su Juego de cristal? La verdad hay que vivirla, no aprenderla. ¡Prepárate para las batallas!

Un movimiento sólo pasa a ser un movimiento real, que hace que la tradición se convierta en energía social, cuando su suerte, esto es, la tendencia de tal desarrollo y tal movimiento coincide con la lógica real, objetivamente dada (o también cuando supera a ésta).

Y en este contexto quisiera volver a *Andrei Rublev*, película a la que las palabras de Hesse podrían servir de epílogo. El carácter de Andrei Rublev está ideado según el modelo tradicional de «retorno al propio círculo». Aunque yo espero

que en la película esto surja de forma más o menos natural del discurrir «libre» de su vida en pantalla. La biografía de Andrei Rublev fue en realidad la historia de una idea «dada», impuesta, que primero tuvo que arder en el ambiente de la realidad vital para poder luego levantarse de las cenizas como fénix de una verdad redescubierta.

Cuando Andrei Rublev, custodiado por Sergei Radoneshki, pudo estudiar con toda tranquilidad en la Troitze-Sergiyevskaya Lavra, «caridad, unidad, fraternidad» se convirtió en el lema fundamental de su vida. En una época de desgarramiento interno, de conflictos fratricidas, este lema, inspirado por la clara visión política de Sergei Radoneshki, expresaba la necesidad de la unificación y centralización que ante la amenaza del yugo tártaro y mogol era la única posibilidad de sobrevivir, de conservar la dignidad nacional y religiosa.

El joven Andrei asumió estas ideas al principio sólo de modo meramente intelectual. Le educaron en ellas, se las «metieron en la cabeza…».

Pero cuando Andrei dejó tras de sí los muros del convento de la Trinidad, se encontró con un mundo inesperado, desconocido y realmente brutal. Con la tragedia de una época en la que iba madurando la necesidad de un cambio.

Resultará fácil imaginarse qué poco preparado estaba Andrei para esa confrontación con la vida real, de la que hasta entonces le habían separado los muros del convento, que desfiguraban la perspectiva de aquella realidad que quedaba tan lejos… Así tuvo que pasar por los círculos infernales del sufrimiento para poder unirse al destino de su pueblo. Y en ello, Andrei perdió primero la fe en que la idea de bondad y la realidad concreta fueran compatibles. Pero al final retornó… a sus comienzos, a la idea de caridad, de bondad, de fraternidad. Pero entre tanto había experimentado en propia carne su verdad más alta, a la que se dirigía la esperanza ansiosa de un pueblo castigado.

Las verdades tradicionales sólo siguen siendo verdades si se ven confirmadas por la propia experiencia… Y al escribirlo vuelven a mi memoria mis años de estudiante, aquellos cuartos en los que me introduje en una profesión, a la que —según parece— estaré condenado toda mi vida… Desde la perspectiva de mi vida profesional actual, las experiencias de aquellos años me resultan muy extrañas…

Trabajábamos entonces mucho in situ, ocupados con ejercicios de dirección e interpretación, como incansables grafómanos y preparando nosotros mismos los guiones de nuestras películas de práctica. Pero veíamos pocas películas. Y por lo que sé, los actuales estudiantes en la Escuela de Cinematografía ven aún menos, ya que los directivos y los profesores temen que los jóvenes estudiantes puedan recibir sin distancia crítica la perniciosa influencia del cine occidental… Esto es sencillamente

absurdo: no se puede aprender una profesión cinematográfica sin conocer el moderno cine internacional. Porque en último término eso lleva a que los estudiantes así formados tengan que volver a inventar la bicicleta. ¿Se podría imaginar alguien a un pintor que nunca haya estado en museos o en los estudios de sus colegas? ¿O un escritor que no lea? ¿O un cineasta que no vea películas? Pues bien, aquí lo tienen: un estudiante en la Escuela de Cinematografía que durante sus estudios entre los muros de ese Instituto no ve casi nada el moderno cine internacional.

Aún hoy recuerdo la primera película que conseguí ver la tarde anterior al examen de selección para la Escuela de Cinematografía: *Les bas-fonds*, de Jean Renoir (siguiendo temas de la obra de Gorki del mismo título)… Me dejó con una curiosa impresión de misterio, con el sentimiento de algo prohibido, contrario a la naturaleza. El papel de Wasska Pepel estaba encomendado a Jean Gabin, el del barón a Louis Jouvet.

En el cuarto curso cambió de repente mi estado metafísico y contemplativo. Dentro de nosotros las fuerzas estaban en ebullición. Toda nuestra energía se concentraba en las prácticas de producción y luego en un trabajo que presentábamos para un diploma intermedio y que yo rodé en colaboración con. mi compañero de curso Alexander Gordon. Fue una película relativamente larga, realizada con medios del estudio de prácticas de la propia Escuela y de los estudios centrales de televisión. El tema era la eliminación de las minas de un depósito alemán de munición, que existía desde la guerra.

Rodé la película siguiendo un guión mío, desgraciadamente muy pobre, y en ningún momento tuve la impresión de haberme acercado algo a aquello que llamaban cine. Todo se vio dificultado aún más porque teníamos la meta equivocada de hacer una película «de verdad», es decir, un largometraje. En realidad, es casi más difícil hacer un cortometraje que un largometraje, porque para el corto hace falta un sentido de la forma de precisión extrema. Pero en aquel momento nosotros nos guiábamos sobre todo por nuestras ambiciones organizativo-productivas y la idea de una película como obra de arte se nos escapó de las manos. Por eso perdimos la ocasión de aprovechar el trabajo en un cortometraje con el fin de precisar y aclarar nuestras funciones estéticas.

Pero ni siquiera hoy he perdido la esperanza de que algún día consiga rodar un cortometraje. Entre mis notas se encuentran algunos esbozos para ese momento. Por ejemplo, sobre una poesía de mi padre, el poeta Arseni Alexandrovitch Tarkovski, que él mismo debía leer en la película. ¿Volveré a verle algún día? La poesía dice así:

Era niño y enfermé
de hambre y de miedo.
Me muerdo las costras
de los labios y las lamo

y aún sé su sabor: frío y salado.
Y camino, camino — camino más y más,
estoy sentado en la escalera, al entrar me caliento;
camino en sueños de fiebre como siguiendo la melodía
del flautista hasta el río, con las ratas, y me siento
en la escalera y me caliento; y tiemblo de frío. Ahí está mi madre, me llama con un gesto, como si estuviera cerca, muy cerca, y no llego a ella;
me acerco —y está a siete pasos;
y me llama con un gesto y yo voy —y
ella está a siete pasos, me llama con un gesto.

Tengo mucho calor

Me desabrocho el cuello y me tumbo en la cama,
luego sones de trompetas, luz sobre los párpados,
caballos que pasan, mi madre
vuela por encima del empedrado, me llama con un gesto
y desapareció volando.

Aún hoy sigo soñando

bajo manzanos con el blanco hospital,
un blanco doctor me mira
y blanca la hermanita a mis pies
moviendo las alas. Todos se quedan.
Pero mi madre vino y me llamó con un gesto
y desapareció volando.

Y ésta es la sucesión de imágenes de esta poesía, sucesión que tengo clara desde hace mucho tiempo:

1ª secuencia: Plano general en blanco. Vista desde arriba una ciudad en otoño o a comienzos del invierno. Zoom lento a un árbol, situado ante el destartalado muro de un convento.

2ª secuencia: Primer plano. Panorámica desde arriba y a la vez zoom de aproximación: un charco, hierba y zona pantanosa en relieve, que debe tener el aspecto de un paisaje. Desde las primeras imágenes se oyen penetrantes ruidos de ciudad, que enmudecen del todo hacia el final de la 2ª secuencia.

3ª secuencia: En primer plano, fogata. Una mano sostiene un viejo sobre arrugado por encima de la llama, que ya se apaga. El fuego revive. Panorama desde arriba—junto al árbol, el padre (el autor de la poesía) mirando al fuego. Luego se agacha para avivarlo. Corte a plano general. Paisaje otoñal amplio, neblinoso. A lo

lejos, en medio de un campo, arde junto a un árbol la fogata. El padre avivando el fuego y luego se alza, se da la vuelta y, de espaldas a la cámara, entra en el campo. Zoom lento a plano medio. El padre sigue entrando en el campo. Zoom, que hace que el padre, que va andando, siempre tenga el mismo tamaño. Luego, el padre se gira levemente y aparece de perfil. Se esconde tras los árboles. Detrás de los árboles sale, en la misma dirección… su hijo. Zoom lento al rostro del hijo, que al final del plano casi se dirige a la cámara.

4ª secuencia: Desde la perspectiva del hijo. Panorámica desde arriba con zoom de aproximación: caminos, prados, hierba marchita. Desde arriba cae al prado una pluma blanca, en círculos flotantes.

5ª secuencia: Primer plano. El hijo mira la pluma que cae; luego, hacia arriba, al cielo. Corte a plano general: el hijo recoge la pluma y sigue andando. Se esconde tras los árboles, tras de los cuales sale un nieto del poeta y prosigue su camino. En sus manos lleva una pluma blanca. Anochece. El nieto avanza por el campo… Zoom en el plano de perfil del nieto; se da cuenta de algo situado fuera de la imagen y se detiene. Panorámica en la dirección de su mirada. Vista total del bosque, junto al que está el nieto. Anochece. Final desenfocando.

Los versos de la poesía se oirían aproximadamente desde el comienzo de la tercera toma hasta el final de la cuarta. Entre la fogata y la pluma que cae. Casi al mismo tiempo, quizá un poco antes, se oiría el final de la *Sinfonía del adiós* de Haydn, que terminaría con el final de la película.

Si realmente pudiera rodar esta película, lo que se viera en pantalla naturalmente tendría poco que ver con esas notas de mi libreta; no comparto la opinión de René Clair, que en cierta ocasión dijo: «Mi película ya está pensada; ahora sólo hace falta rodarla.» En mi caso, el proceso de transformación cinematográfica de un guión escrito discurre de una manera totalmente diferente. Aunque nunca me he encontrado con el fenómeno de que la idea original, al pasar de las notas a la realización, cambiara en su sustancia. El impulso originario, que es causante de una película, permanece inmutable y exige ser cumplido durante los trabajos de filmación. En este proceso de planos, montaje y banda sonora se van cristalizando, eso sí, otras formas, más exactas, de aquella idea. En mi opinión, toda la estructura de la película está sin terminar hasta el último momento. La creación de cualquier obra de arte presupone una lucha con el material que el artista intenta dominar en una realización total y perfecta de su idea básica, dictada (inspirada) por un primer sentimiento inmediato.

Pero en ningún caso se debe perder en el proceso lo más importante, aquello por lo que se ha dado con la idea de esa película. Y esto sobre todo cuando la idea se transforma por medio de medios cinematográficos reales, es decir, con imágenes de la

propia realidad. Pues la idea sólo se debería realizar cinematográficamente en contacto inmediato con la realidad del mundo material.

La tendencia más perniciosa para el cine del futuro, en mi opinión, es el intento de reproducir en el trabajo aquello que se ha escrito sobre el papel de una forma exacta y fidedigna, es decir, traspasar a la pantalla estructuras pensadas anteriormente y a menudo meramente especulativas. Un trabajo cinematográficamente creativo exige por naturaleza el interés por la observación inmediata del mundo vivo, cambiante, en continuo movimiento.

Al terminar *La infancia de Iván,* sentí por primera vez que el cine estaba cerca, en algún lado. Como en ese juego infantil en que que hay que encontrar a una persona escondida en el cuarto oscuro: se siente su presencia incluso cuando intenta contener la respiración. El cine estaba cerca, en algún lugar. Lo comprendí por mi inquietud interior, comparable al nerviosismo de un perro de caza que ha dado con unas huellas. Sucedió un milagro: ¡Se había obtenido una buena película! Ahora se me exigía algo totalmente distinto: yo tenía que comprender qué era el cine.

Y aquí es donde surgió la idea del tiempo esculpido, sellado. Una idea que me permitió empezar a esbozar mi ideario, cuyo marco indicaría los límites de mi fantasía en la búsqueda de formas e imágenes. Un ideario que daba a mis manos libertad de movimientos y que ayudaba a liberarme de todo lo superfluo, ajeno e impreciso. Ahora podía decidir yo mismo qué era imprescindible para una película y qué era contrario a ella.

Entretanto conocí a otros dos directores que trabajaban con implacables, pero voluntarios anteojos para poder acceder así a una forma realmente adecuada para la transformación de su idea básica: eran el joven Dovzhenko (*La tierra*) y Bresson (*Diario de un cura rural*). Bresson es probablemente la única persona que en el cine ha conseguido una correspondencia plena entre su práctica artística y la concepción formulada con anterioridad de modo teórico. No conozco a ningún artista más consecuente en este sentido. Su principio básico era la destrucción de la llamada «expresividad», es decir, quería eliminar la frontera entre la imagen y la vida real. En otras palabras, quería que la vida real causara su efecto expresivo, en imágenes. En su película no hay ninguna elaboración especial del material, no hay modulación, no hay generalización alguna que salte a la vista. Y precisamente de Bresson dijo Paul Valéry: «La perfección sólo la alcanza aquel que prescinde de todos los medios que llevan a una exageración consciente.» Todo parece aquí una modesta observación de la vida, carente de exigencias. Se aproxima mucho al arte zen oriental, en el que la observación de la vida es tan exacta que, paradójicamente, en nuestra recepción se convierte en una imaginería del nivel artístico más alto. Una tal fusión de forma y contenido, tan fantástica, divinamente organizada, probablemente sólo exista además en el caso de Alexander Pushkin.

Una mirada serena y decidida a las condiciones de la tarea que nos espera es una ayuda para —sin perder el tiempo en experimentos— encontrar un equivalente adecuado a las propias meditaciones y sentimientos. ¡Ay, el experimento! O la búsqueda. ¿Es que un concepto como «experimento» puede tener alguna relación con un poeta que escriba los versos siguientes?

«Sobre las colinas de Grusinia yace nocturna oscuridad;
ante mí, ruidos, el río Aragva;
dentro de mí, tristeza y alivio; notorio es mi dolor
mi dolor está lleno de ti, de ti y sólo y sólo de ti… mi confusión
Nada me entristece o atemoriza,
y el corazón arde y ama de nuevo — Es que
No puede sino amar.»

No hay nada más carente de sentido que relacionar términos como «búsqueda» o «experimento» con una obra de arte. Tras ellos se esconden falta de fuerzas, vacío interior, falta de conciencia realmente creativa y miserable vanidad. «Un artista que busca»: qué pobreza pequeñoburguesa y anémica se esconde tras estas palabras. El arte no es una ciencia que permita andar experimentando. Si un experimento se queda al nivel del experimento y no es sólo una fase interna dentro del trabajo, una fase que el artista supera en camino hacia la culminación de una película, entonces no se alcanza la meta real del arte.

El arte de la segunda mitad del siglo XX ha perdido su misterio. El artista, en nuestro tiempo, repentinamente ha querido el reconocimiento inmediato y pleno, el pago sin dilación por lo que hacía en el terreno intelectual. Qué sobrecogedora es en comparación con ello la historia de Franz Kafka, de quien en vida se imprimieron pocas obras y que encargó a su albacea que quemara todos sus manuscritos. En ese sentido, Kafka moralmente pertenecía al pasado. Por eso tuvo que sufrir tanto, porque no estuvo en condiciones de «estar a la altura» de su tiempo.

El llamado arte moderno, en cambio, es casi siempre una ficción y nada más, porque parte de la base errónea de que el método puede llegar a convertirse en el sentido y el objetivo del arte. A la demostración del método (y esto no es otra cosa que un exhibicionismo ilimitado) es a lo que se dedica la mayoría de los artistas contemporáneos.

Los problemas que crea el llamado vanguardismo podían surgir sólo en una época de transformación que cuestionaba todos los criterios e ideales de belleza tradicionales. Esto afectó sobre todo a la pintura y a la escultura. Perdió en buena medida la espiritualidad que le animaba hasta entonces, sin ganar una nueva. Normalmente se suele aceptar que una situación así expresa una crisis social. En lo que concierne a la mera constatación de una situación trágica, estoy de acuerdo con

esa apreciación. Sí, una crisis así se refleja efectivamente en el vanguardismo, pero no en el arte, llamado a superar la falta de espíritu, y capaz de constatar también esa falta de espíritu con medios asimismo espirituales, por ejemplo tal como lo hizo Dostoievski, uno de los primeros en representar de forma genial la enfermedad del siglo que estaba comenzando.

Pero el concepto de vanguardismo en el arte carece totalmente de sentido, pues el aceptarlo supone aceptar el progreso en el arte. En la técnica entiendo el progreso de la siguiente manera: máquinas cada vez más perfectas deben cumplir sus funciones de forma cada vez mejor y más precisa. Pero en el arte, ¿cómo puede alguien ser más avanzado que otro? ¿Es que Thomas Mann fue mejor que Shakespeare?

De experimento y de búsqueda artística se suele hablar sobre todo en relación con el vanguardismo. Pero, la palabra experimentó, ¿qué significa en arte? ¿Probar y ver qué es lo que resulta? Y si no se obtuviera nada, eso sería el problema de aquel pobre hombre, el artista de vanguardia. Pero una obra de arte lleva en sí una unidad estética y de ideas, es un organismo que vive y se desarrolla según leyes propias. ¿Podemos hablar de un experimento cuando nace un niño? Sería inmoral y absurdo.

Pero, ¿y si los que comenzaron a hablar de vanguardia y experimento son los incapaces de separar el grano de la paja? Los que ante las nuevas estructuras estéticas simplemente perdieron la cabeza, no consiguieron orientarse en lo que realmente era nuevo, no pudieron elaborar criterios propios para ello y en cualquier caso englobaron —al menos de momento— todo bajo esos conceptos para estar seguros de no equivocarse. ¡Qué ridículo cuando en cierta ocasión preguntaron a Pablo Picasso por su búsqueda artística! Indignado por esta pregunta, Picasso respondió breve y sabiamente: «Yo no busco, yo sólo encuentro.»

Y realmente: ¿es que el concepto de búsqueda artística se puede asociar con un nombre tan grande como el de León Tolstoi? Mirad cómo buscaba el viejo. ¡Es ridículo! Y hay críticos literarios soviéticos que casi hablan así cuando, en relación con su «búsqueda de Dios» y la idea de que «no debe oponerse al mal», hablan de «tentativas» que serían síntomas de que «sencillamente estaba buscando».

El proceso de búsqueda artística, en su relación con la unidad cerrada de una obra de arte, sólo es comparable con un deambular por el bosque buscando setas que uno ya ha encontrado y lleva en su cesta. Pero sólo la cesta llena es símbolo de la obra de arte: el contenido de la cesta es un resultado real, claro. El «deambular» por el bosque, en cambio, es algo personal de un amante de paseos al aire libre. El fraude, a este nivel, tiene el mismo valor que la mala intención. En su *Introducción al sistema de Leonardo da Vinci* comenta con sarcasmo el ya citado Paul Valéry: «La estúpida costumbre de creer que una metonimia es un descubrimiento, una metáfora una demostración, un monstruo verbal expresión de conocimientos grandiosos y creerse a sí mismo un profeta: esto es un mal que sufrimos ya desde la cuna.»

Tanto más difíciles son los conceptos de «búsqueda» y «experimento» en el cine. A uno le ponen en las manos el material fílmico y los aparatos correspondientes; y con ellos, que fije en el celuloide lo esencial, aquello que es el motivo de esa película.

La idea y la meta de una película tienen que estar determinadas para el director desde el principio, antes que nada. Y aquí ni siquiera quiero hablar de que no hay nadie dispuesto a costear vagos experimentos. Por muy diferentes que éstos sean, una cosa sí que está clara: un artista puede andar experimentando todo lo que quiera. Eso es asunto suyo. Pero en el momento en que fija su búsqueda en el celuloide (en muy pocas ocasiones se puede rodar de nuevo y en el lenguaje usual a esto se le llama basura), en el momento en que objetiviza su idea, hay que partir de la base de que ya ha encontrado aquello que quiere decir al espectador con medios fílmicos. Entonces ya no puede andar deambulando por entre la oscuridad de la búsqueda.

De la idea y de las formas para su transformación cinematográfica se hablará con más detenimiento en el próximo capítulo. Pero antes hemos de referirnos a una opinión muy extendida según la cual una película «envejece pronto», siendo ésta una característica esencial del cine. De esto tenemos que hablar precisamente en el contexto del «objetivo moral del cine.

Sería absurdo afirmar que *La Divina Comedia*, de Dante, ya está superada. Pero unas películas que hasta hace pocos años fueron un gran acontecimiento, de repente y de manera inesperada parecen inadecuadas, desmañadas, pueriles. ¿Por qué? Creo que el motivo principal es que quien realiza una película normalmente no ve su trabajo como un acto de vital importancia para él mismo, como un empeño moral. Lo que envejece son las intenciones de querer estar a la altura de los tiempos, con gran expresividad y actitud de moda; no se puede intentar ser original sólo a través de la originalidad.

La cuestión de en qué reside lo específico del lenguaje cinematográfico no es nada sencilla e incluso los expertos no logran ponerse de acuerdo. Si se habla del lenguaje fílmico moderno y no moderno, normalmente se está confundiendo con un almacén de procedimientos formales que están de moda hoy y que en muchos casos proceden de artes afines. De este modo caemos prisioneros de prejuicios efímeros, temporales y casuales. Pues hoy se puede hablar de que «el flashback es la innovación más absoluta», y mañana se dirá con el mismo énfasis que «cualquier cambio en el tiempo de la acción es cosa de retrógrados», que el cine ahora tiende a los argumentos clásicos, «con desarrollo lineal». Pero, ¿puede un procedimiento, por sí solo, envejecer o corresponder al espíritu de los tiempos? Presumiblemente se trata en primer lugar de comprender qué es lo que nos quiere decir un autor y por qué se ha servido de esta fórmula concreta. Por supuesto que un director también puede tomar prestado un procedimiento de modo mimético o comportarse como simple epígono. Pero aquí nuestras reflexiones rebasarían los límites de los problemas del arte y

pasarían al terreno de las imitaciones y de la artificiosidad.

No hay duda de que los medios que el cine utiliza para la representación cambian…, lo mismo que en las otras artes. Es sabido que los primeros espectadores salieron despavoridos de la sala cuando vieron que se les venía un tren encima. También temblaron, de miedo y horror, cuando vieron en la pantalla un primer plano de una cabeza cortada. Hoy una cosa así no despierta ninguna emoción especial. Y lo que ayer aún era una novedad impresionante, hoy lo utilizamos como «signo de puntuación». Pero a nadie se le ocurre que un primer plano pueda ser un recurso pasado.

Antes que una innovación del lenguaje cinematográfico pase a ser algo utilizado por todos, tiene que quedar patente que ésa es la posibilidad natural, la única que tiene un artista para reproducir su propio sentimiento del mundo utilizando los medios de ese lenguaje de la manera más completa posible. El artista no busca procedimientos, como tales, por motivos estéticos. Más bien tiene que dar —a menudo de forma tormentosa— con medios que estén en condiciones de formular adecuadamente su relación con el mundo, su relación como autor.

Si un artesano hábil narra algo que en el fondo le resulta extraño, utilizando al máximo las técnicas cinematográficas contemporáneas y si además demuestra tener algo de gusto, indudablemente podrá confundir al espectador durante un rato. Pero el valor meramente efímero de una película de este tipo pronto saldrá a relucir. Más tarde o más temprano, el tiempo —implacablemente— desenmascara todo aquello que no es expresión de las convicciones más profundas de una personalidad única. El trabajo creador es más que una forma de configurar datos e informaciones que existen objetivamente, algo que sólo exigiera ciertas capacidades profesionales. Es más bien una forma de vida de la propia persona, la única forma de expresión posible para él. ¿Acaso los esfuerzos, una y otra vez sobrehumanos, para superar la incapacidad de hablar se pueden unir a los marchitos términos de «búsqueda» o de «experimento»?

Poema

Primeros encuentros
Por Arseni Alexandrovich Tarkovski

Cada instante de nuestros encuentros
Celebramos, como una presencia Divina,
Solos en todo el mundo. Entrabas
Más audaz y liviana que el ala de un ave;
Por la escalera, como un delirio,
Saltabas de a dos los escalones, y corrías
A través de las húmedas lilas, llevándome lejos,
A tus dominios, al otro lado del espejo.

Cuando llegó la noche, recibí la gracia,
Las puertas del altar se abrieron,
Y brilló en la oscuridad, en el espacio
La desnudez, y se inclinó lentamente,
Y despertando, pronuncié: "¡Bendita seas!" ,
Y en seguida percibí la insolencia
De esta bendición. Dormías,
Y para pintar tus párpados de aquel azul eterno
Las lilas se inclinaron hacia ti desde la mesa,
Tus párpados azules ahora estaban
Serenos, tibias tus manos.

En el cristal se percibía el pulso de los ríos,
El humo de los cerros, el resplandor del mar,
Y una esfera en la palma de la mano sostenías,
De cristal, y dormías en el trono,
Y, ¡oh Dios Santo! Eras mía solamente.

Al despertar, habías transformado
El común lenguaje cotidiano
Y con renovada fuerza se colmó la garganta
De vocablos sonoros, y la palabra "tu", tan liviana,
Quería decir "rey" ahora, revelando su nuevo significado.
De pronto, en el mundo todo ha cambiado,
Hasta las cosas simples, como la jarra, la palangana,

Cuando se erguía en medio de nosotros, cuidándonos,
El agua, dura y laminada.

Fuimos llevados hacia el más allá,
Y se abrían ante nosotros como por encanto
Las ciudades milagrosas, y nos invitaban a pasar,
La menta se extendía bajo nuestros pies,
Las aves seguían nuestro camino,
Los peces remontaban nuevos ríos,
Y el cielo se abrió ante nuestros ojos…

Mientras seguía nuestras huellas el destino,
Como el loco, armado de una navaja.

LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA

«Digámoslo así: un objeto intelectual, o lo que es lo mismo, un objeto importante es "importante" precisamente por que conduce fuera de sí mismo, porque es expresión, exponente de algo genérico e intelectual, de todo un mundo de sentimientos y actitudes, que ha encontrado en él una imagen más o menos perfecta y precisamente con ello se mide su importancia.»

THOMAS MANN (La montaña mágica)

Sería una ingenuidad creer que en este capítulo pienso tratar de encerrar en una tesis fácilmente comprensible un concepto como el de la imagen artística. Esto no es posible ni deseable. Tan sólo intento decir que la imagen tiende hacia lo infinito y conduce hacia lo absoluto. Es más, lo que se suele llamar la «idea» de una imagen no se puede expresar en la multiplicidad de sus niveles y significados con palabras, sino tan sólo con el arte. Cuando un pensamiento se expresa u través de una imagen artística, quiere decir que se ha encontrado una forma que expresa del modo más adecuado posible la idea del autor, su tendencia hacia un ideal…

Pero aun así me esforzaré por mostrar el marco de ese sistema posible que se suele llamar sistema de imágenes y en el que yo me siento como en casa, libre.

En una mirada retrospectiva, aunque sea muy superficial, a la experiencia vivida, uno se halla muy sorprendido por el carácter inconfundible de los acontecimientos en los que ha participado, por el ser único de los caracteres con los que ha tenido que ver. La entonación de lo inconfundible y único domina todos los momentos de la vida. Única e inconfundible es también la vida que el artista intenta recoger y configurar una y otra vez, siempre de nuevo. En la esperanza, frustrada una y otra vez, de dar con la imagen inagotable de la verdad de la vida humana. La belleza radica en la verdad de la vida, cuando ésta es recogida de nuevo por el artista y configurada con sinceridad plena.

Una persona medianamente aguda distingue siempre la verdad del invento, la sinceridad de la impostura, el comportamiento natural del amanerado. Existe algo así como un filtro perceptivo que se consigue con la experiencia de la vida y que le protege a uno de confiar en fenómenos con una estructura comunicativa falseada de forma consciente o quizá inconsciente, por incapacidad.

Hay personas incapaces de mentir. Otras saben mentir de forma entusiasta y convencida. Hay un tercer grupo que en realidad es incapaz de mentir, pero no puede dejar de hacerlo, y lo hace sin esperanza y sin talento. En circunstancias determinadas, esto es, siguiendo fielmente la lógica de la propia vida, sólo el segundo

grupo siente el pulso de la verdad y puede así adaptarse con exactitud casi geométrica a las inconstantes curvas de la vida.

La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad.

Una imagen es… una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos.

Viatcheslav Ivanov[30] describía, en sus meditaciones sobre el símbolo, su relación con él de la siguiente forma (lo que él llama símbolo, ahora yo lo relaciono con la imagen): «El símbolo sólo es verdadero como tal cuando en su significado tiempo es inagotable e ilimitado, cuando en su lenguaje secreto (hierático y mágico) expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras. Tiene muchas caras, muchos significados y en su última profundidad es siempre oscuro. Tiene configuración orgánica como el cristal. Se asemeja incluso a una mónada y así se diferencia de la alegoría, de la parábola o de la comparación, complejos y con varios niveles. Los símbolos son incomprensibles, no se pueden reproducir con palabras.» Una imagen creada —por cierto— es fiel cuando hay en ella elementos que expresen la verdad de la vida, haciéndola así tan única e irrepetible como la propia vida en sus fenómenos más insignificantes. La imagen como observación… ¿Quién no volvería a pensar aquí en la poesía japonesa? Me entusiasma en ella su modo radical de prescindir incluso de la alusión más velada a su verdadero sentido imaginario, que debe ser descifrado paulatinamente, como en una charada. El haiku «cultiva» sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen es tanto más fiel a su destino cuanto menos se puede condensar en una fórmula conceptual, especulativa. El lector de un haiku tiene que perderse en él, como en la naturaleza, tiene que.dejarse caer en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, donde tampoco hay un arriba y un abajo. Como ejemplo, sirva este haiku de Bascho:

Un viejo estanque
Una rana saltó al agua
Chapoteó en el silencio.

O éste:

Para los tejados se cortaron juncos.

En cañas olvidadas se esparce nieve suave.

O este otro:

¿De dónde esa pereza?
Hoy casi no han podido despertarme…
Suena la lluvia de primavera.

¡Qué sencillez y precisión en la observación!

¡Qué pensamiento más disciplinado y qué capacidad imaginativa más selecta! Estos versos son bellísimos por el carácter irrepetible del momento que en ellos se capta, un momento que cae en la eternidad.

Con sólo tres puntos de observación, los poetas japoneses fueron capaces de expresar su relación con la realidad. No la observaron simplemente, sino que sin prisas y sin vanidades buscaron su sentido eterno. Y cuanto más precisa es esa observación, más única es también. Y cuanto más única es, más próxima se encuentra a la imagen. Dostoievski comentó en cierta ocasión que la vida es mucho más fantástica de lo que uno puede imaginarse…

La observación es la base principal de la imagen fílmica, que originariamente procede de la fijación fotográfica. La imagen fílmica se materializa en una tetradimensionalidad accesible al ojo humano. Pero no toda fotografía fílmica (ni mucho menos) puede pretender ser una imagen del mundo. En la mayoría de los casos tan sólo describe su concreción. Una fijación de datos naturalistas no basta para crear una imagen fílmica. En el cine, la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto.

Retornemos a la literatura y recordemos el final del relato *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstoi[31]. Una mala persona está muriendo de cáncer y, agonizante, quiere pedir perdón a su insidiosa mujer y a su también malvada hija. En ese momento siente en su alma, de forma totalmente inesperada para él mismo, una bondad tal que su familia, carente de todo sentimiento y reflexión, centrada sólo en las nimiedades de la casa, se le aparece como un conjunto de personas desgraciadas, dignas de toda conmiseración. En sus últimos momentos, moribundo, le parece que va reptando por un largo tubo de material blando y flexible… Muy a lo lejos brilla una luz, que no consigue alcanzar. Antes tiene que superar una última barrera, la que separa la vida de la muerte. Junto a su cama están su mujer y su hija. Quisiera decirles «¡Perdón!», pero en su último momento sólo consigue musitar un «¡Dejadme pasar!»[32].

A una imagen tan estremecedora, ¿se le puede dar un carácter unívoco? Está unido con sentimientos tan inexplicables, tan profundos (¿despierta quizá algún recuerdo borroso?) que estremece nuestra alma como una revelación, le da la vuelta.

Y, perdón por la perogrullada, eso es así por su tremenda veracidad, por su fidelidad a la vida. Y aquí intuimos que este descubrimiento algo tiene que ver con otras situaciones ya vividas o imaginadas en secreto. En sentido aristotélico, es el reconocer algo ya conocido; eso es lo que aquí ha expresado un genio. Según el nivel intelectual de quien lo lee, ese reconocer alcanza un grado diferente de profundidad y variabilidad.

Otro ejemplo: el cuadro de Leonardo da Vinci *Retrato de mujer joven ante un enebro*, que cito en mi película *El espejo*, en aquella escena en que, durante la guerra, el padre se reúne brevemente con sus hijos.

Los cuadros de Leonardo da Vinci impresionan siempre por dos cosas: por la sorprendente capacidad del artista de observar un objeto desde fuera, desde una esquina, con una mirada absolutamente tranquila, esa mirada que también caracteriza a Johann Sebastian Bach y León Tolstoi. Y a la vez el hecho de que se puede reaccionar ante sus cuadros con dos posturas contradictorias. Es imposible describir la impresión última que nos causa ese retrato. Ni siquiera es posible decir con determinación si a uno le gusta o no le gusta esa mujer, si le resulta simpática o desagradable. Nos atrae y a la vez nos repele. Hay en ella algo inexplicablemente bello y algo declaradamente diabólico, que nos asusta. Algo diabólico no en el sentido de la atracción romántica. Algo que, simplemente, está más allá del bien y del mal. Una magia de signo negativo, que encierra algo casi degenerado y, sin embargo…, bello. En *El espejo* utilizamos ese retrato, por una parte, para introducir en los acontecimientos la dimensión de lo eterno. Pero, por otra parte, estaba pensando como contrapunto a la protagonista de la película, puesto que la Terechova, que hacía ese papel, también puede ser a la vez atractiva y atemorizante.

El intento de desglosar el retrato de Leonardo en sus partes constitutivas no llevaría a ninguna parte. Al menos, no aclararía nada. El efecto emocional de este retrato de mujer se basa precisamente en la imposibilidad de extrapolar de él algo unívoco, definitivo. No se puede entresacar de la totalidad un detalle concreto o dar preferencia sobre los demás a una impresión momentánea, queriendo fijarla para sí mismo como algo definitivo, para obtener así una relación equilibrada con respecto a la imagen aquí presentada. Nos abre la posibilidad de entrar en relación con lo infinito…, y captar esto es la meta suprema de toda obra de arte importante.

Un sentimiento similar lo despierta también el carácter cerrado de la imagen, que causa efecto precisamente por el hecho de que no se puede desglosar en partes. Tomado de modo aislado, cualquiera de sus elementos, separado de los demás, está muerto. En cambio, en cada elemento de un cuadro, por muy insignificante que sea aquél, se encuentran las mismas características que configuran la obra en su totalidad. Y esas características son el resultado del efecto recíproco de elementos antagónicos, cuyo sentido fluye de uno al otro, como en los vasos comunicantes. El rostro de

mujer representado por Leonardo está marcado por una gran idea y, a la vez, esta mujer parece algo corriente, con cierta tendencia hacia características bajas. El retrato nos ofrece la posibilidad indefinida de ver en él muchas cosas. A la busca de su sentido y su esencia, uno se pierde en un inmenso laberinto del que no hay salida. El verdadero placer se obtiene en este caso precisamente al darse cuenta emocionalmente de que este retrato es inagotable, de que no es explicable en sus últimos extremos. Una idea auténtica en una imagen lleva al espectador a una vivencia simultánea de sentimientos tremendamente complejos, contradictorios y en algunos casos que se excluyen mutuamente.

Es imposible captar el momento en que lo positivo se transforma en su contrario o, mejor dicho, en que lo negativo penetra en lo positivo. Lo infinito es algo inmanente a la estructura de la imagen. Pero en la práctica, en su vida, el hombre indefectiblemente prefiere una cosa a otra, elige y sitúa la obra de arte en el contexto de su experiencia personal. Y así como toda persona, sin querer, actúa de forma pragmática, es decir, defendiendo en lo grande y en lo pequeño su propia verdad, así también trata la obra de arte según su propio arbitrio. Lo sitúa en el marco de sus propias conexiones vitales y lo une con determinadas fórmulas de pensamiento. Pues las grandes obras maestras de arte, por su naturaleza, son ambivalentes y ofrecen ocasiones para interpretaciones de lo más diversas.

Esa actitud conscientemente tendenciosa, aquel dogmatismo que engloba a un artista siempre dentro de un sistema, me resulta muy desagradable. Y con toda fuerza me adhiero a la opinión de que los procedimientos utilizados por un artista no deberían ser reconocibles. Me duele que en mis propias películas haya algunas tomas que hoy me parecen compromisos que permití por falta de coherencia. Así, hoy me encantaría poder corregir la escena del gallo en *El espejo*, aunque fue precisamente esa escena la que impresionó a muchos espectadores. Pero eso resulta del hecho de que allí yo estaba jugando con el espectador a un juego de «intercambio de golpes». Me explico.

Cuando la protagonista de la película, en un estado de semiinconsciencia, decidió cortar la cabeza al gallo, nosotros la tomamos en un primer plano después de haber realizado esa acción, a cámara lenta, noventa imágenes por segundo, y con una iluminación exagerada, no natural. Como ese plano en la pantalla parecía muy lento, se creaba la sensación de un tiempo alargado, con lo que poníamos al espectador en el estado anímico de nuestra protagonista. Fijamos de forma prolongada su estado interior, acentuándolo precisamente por ese procedimiento. Pero esto es terriblemente negativo, porque con ello se introduce en esa escena un sentido puramente literario. Deformamos el rostro de la actriz sin que ésta pudiera influir en ello; es decir, interpretamos nosotros en lugar de ella. Aquí modulamos, «forzamos» la emoción que nos parecía necesaria, con ayuda de efectos de dirección. El estado de la

protagonista es en este plano demasiado patente, muy fácilmente descifrable. Sin embargo, el estado de una persona, expresado por un actor, tiene que conservar siempre algo misterioso.

Como comparación puedo aducir otro ejemplo de *El espejo*, donde el mismo procedimiento se utiliza con mucho mayor éxito: también en la escena de la imprenta ciertas tomas se rodaron a cámara lenta, pero aquí casi no son perceptibles. Nos esforzamos por rodar aquella escena con enorme discreción y cuidado, para que los espectadores no se dieran cuenta de inmediato de la cámara lenta, sino tan sólo tuvieran una vaga impresión de que había algo raro. Con la cámara lenta no queríamos subrayar ninguna idea en especial, sino expresar sin procedimientos dramáticos un estado de ánimo.

En este contexto, recuerdo un episodio del *Macbeth* de Kurosawa: ¿qué solución le da a la escena en que Macbeth se pierde en el bosque?[33]. Un mal director hubiera hecho que su actor diera vueltas por el bosque, Como un salvaje, buscando el camino; que entre la niebla tropezara con árboles y arbustos. ¿Y qué hizo el genial Kurosawa? Para esa escena encuentra un lugar con un árbol característico, que se fija en la memoria. Los jinetes le dan tres veces la vuelta, para que cuando volvamos a ver ese árbol comprendamos que están pasando siempre por el mismo sitio y comprendamos también que están perdidos en el bosque… Pero los jinetes siguen sin saberlo porque hace tiempo que se han apartado de su camino. Con esa solución del problema del espacio, Kurosawa demuestra aquí el máximo nivel de pensamiento poético, que se expresa con sencillez absoluta, sin manierismo ni pretensiones. ¿Qué puede haber más sencillo que poner una cámara y tomar por tres veces el camino de los perdidos, el moverse en círculo? En una palabra, la imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja en una gota de agua.

En el cine no hay ningún problema técnico para la expresión cuando se sabe exactamente qué es lo que se quiere decir, cuando internamente se ve cada línea de la película, cuando se intuye con precisión. Así nos sucedió en la escena en la que la protagonista de *El espejo* se encuentra con el desconocido —interpretado por Anatoli Solonitsin—; aquí, después de la marcha de éste, nos interesaba seguir dando vueltas al hilo que unía a aquellas dos personas que se encontraban aparentemente por casualidad. Si, al irse, aquel hombre se hubiera dado la vuelta y hubiera mirado con expresión «llena de significado», aquello habría resultado excesivamente plano, directo, habría despertado asociaciones erróneas. Por eso se nos ocurrió la idea del golpe de viento en el campo, con un comienzo tan inesperado que tenía que llamar la atención del desconocido…, que por ello se dio la vuelta. En este caso ya no se puede «fisgonear» en las intenciones del autor, probando que perseguía un interés concreto.

Si el espectador no conoce los motivos que llevan al director a utilizar un procedimiento u otro, está dispuesto a creer en la realidad de lo que se le muestra en

la pantalla, de esa vida que el artista «observa» cuando reproduce sus observaciones en la pantalla. Pero si el espectador ve las intenciones del director y comprende con precisión por qué se lanza a una acción «expresiva» necesaria, de inmediato deja de revivir emocionalmente el acontecimiento que se muestra en pantalla. A cambio comienza a juzgar sobre la idea y su realización. O lo que es lo mismo, aquí salta una vez más en el colchón el famoso «muelle» de Marx. La idea, la intención, es demasiado patente.

Como escribe Gogol, la imagen existe para expresar la propia vida y no conceptos o ideas de la vida. La imagen no significa o simboliza la vida, sino que le da cuerpo expresando su carácter único. Pero, entonces, ¿qué es lo típico? ¿Qué relación puede haber en el arte entre lo inconfundible, lo único, y lo típico? ¿Dónde encuentra su sitio lo típico si el nacimiento de la imagen es idéntico al nacimiento de lo único?

La paradoja es la siguiente: aquello que es en gran medida único e irrepetible y que ha quedado configurado en una imagen se ha transformado sorprendentemente en algo típico. Por muy extraño que esto parezca, lo típico está en dependencia directa de lo incomparable, lo único, lo individual. Lo típico no surge allí donde normalmente se supone, donde se fija la comunidad y similitud de fenómenos, sino allí donde se muestra su peculiaridad. Me atrevería incluso a expresarlo así: en cuanto que lo típico se fija en lo individual y casi pierde de vista lo general, supera el marco de la reproducción patente. Sólo que normalmente lo general se suele considerar como causa para la existencia de fenómenos absolutamente singulares.

Esto, a primera vista, puede parecer extraño. Pero en ningún caso se debe olvidar que una imagen artística no pretende despertar asociaciones, sino tan sólo recuerdos de la verdad. Aquí estamos hablando no tanto del que percibe la imagen, sino del artista que la crea. Cuando un artista empieza a trabajar, tiene que estar convencido de que por primera vez está dando forma a un fenómeno determinado. Por primera vez… y sólo en el modo en que lo siente y comprende.

La imagen artística es, como ya hemos dicho, un fenómeno eminentemente único e irrepetible, pero a la vez, al tratarse de un fenómeno vital, puede ser terriblemente banal. Es como en el siguiente haiku: «No, no a mí, al vecino se le fue el paraguas.» En sí, ver a alguien pasar con un paraguas no es nada nuevo. Es sencillamente una persona yendo de prisa a algún lado para escapar de la lluvia. Pero en el contexto de la imagen artística aquí citada queda fijado un momento vital, único e irrepetible para su autor, con perfección y simplicidad altamente expresivas. Gracias a estos dos versos es muy fácil adoptar el estado anímico del autor, su soledad, el tiempo gris de lluvia ante su Ventana y la vana esperanza de que alguien entre en su solitaria y olvidada casa. La sorprendente amplitud y capacidad de la expresión artística se consigue aquí por la fijación exacta de la situación y del ambiente.

Al comienzo de estas reflexiones hemos dejado conscientemente de lado lo que

podríamos llamar un personaje. Pero ahora parece conveniente incluirlo en nuestras consideraciones. Por ejemplo, Baschmatschkin u Onegin[34]. Como tipos artísticos son una conjunción de determinadas leyes sociales que condicionan su modo de ser. Por otra parte, encierran ciertos motivos humanos generales. Una figura literaria puede llegar a ser típica cuando representa todo un grupo de fenómenos que le son afines. Por este motivo, en la vida hay toda una cadena de analogías con Baschmatschkin u Onegin. Sí, eso son tipos. Es cierto. Pero, como imágenes artísticas, son también, a la vez, absolutamente únicos, irrepetibles. Sus creadores los llenaron de tal coherencia, los amplificaron tanto —y además han quedado tan llenos de la visión del hombre que tenían éstos— que no se podría decir que fueran nuestros vecinos, que nos los toparíamos por la calle. O el nihilismo de Raskolnikov[35], que en sus referencias históricas y sociológicas es, por supuesto, algo típico, pero a la vez, en sus peculiaridades personales, en su individualidad, es para nosotros absolutamente único. Y también Hamlet es un tipo. Pero quién podría decir: «Hamlets como ése ya los hemos visto por ahí, ¿verdad?»

Se da, pues, la paradoja de que la imagen es la expresión más completa de lo típico. Y que a la vez es tanto más individual y única cuanto mejor expresa lo típico. La imagen es algo fantástico. En cierto sentido es incluso más rica que la propia vida, en el sentido en que expresa la idea de la verdad absoluta. ¿Qué significan, por ejemplo, Leonardo da Vinci y Johann Sebastian Bach en un sentido funcional? Absolutamente nada, excepto lo que cada uno de estos artistas, tan independientes, significa por separado. Es como si viéramos el mundo por primera vez, libres de cualquier experiencia previa. Su mirada independiente es como la mirada de extraterrestres que acabaran de llegar a la Tierra.

Cualquier creación tiende a la sencillez, a una expresión sencilla en grado máximo. El tender hacia la sencillez supone un tender a la profundidad de la vida reproducida. Pero el encontrar el camino más breve entre lo que se quiere decir o expresar y lo realmente reproducido en la imagen finita es una de las tareas más costosas en un proceso de creación. La tendencia hacia la sencillez supone una atormentada búsqueda de la forma de expresión adecuada para esa verdad que ha conocido el artista.

El tender hacia la perfección inspira al artista para llegar a descubrimientos interiores, para esforzarse éticamente en gran manera. El ansia de lo absoluto es la tendencia que impulsa el desarrollo de la humanidad. Y precisamente con esa tendencia fundamental va unido para mí el concepto de realismo en el arte. El arte es realista cuando intenta expresar un ideal moral. El realismo es inclinarse hacia la verdad, y la verdad siempre es bella. Aquí, la categoría estética corresponde a la ética.

Sobre el tiempo, el ritmo y el montaje

Al tratar ahora acerca de las características específicas de la imagen fílmica, quiero de entrada rechazar la tan difundida opinión en teoría del cine según la cual la imagen fílmica tiene un carácter sintético. Me parece equivocada esa idea, porque de ella se deduciría que el cine se basa en artes afines y no posee medios de expresión propios. Lo que a su vez significaría que el cine no es arte. Pero es un arte.

La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. El hecho de que el flujo del tiempo también se observe en el comportamiento de los personajes, en las formas de representación y en el sonido, es tan sólo un fenómeno concomitante que —hablando en teoría— podría faltar sin que con ello se viera minada la obra cinematográfica en su esencia. Se puede uno imaginar, en efecto, una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje. Pero es imposible una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo. Una película de ese tipo era *La llegada del tren*, de los hermanos Lumière, de la que ya he hablado. Películas de esta clase se realizaron también en el underground americano; y recuerdo una en que se observa a un hombre durmiendo. Después vemos cómo despierta ese hombre y en su despertar se encierra toda la magia de un inesperado y sorprendente efecto de estética cinematográfica[36].

A este respecto se puede recordar también una película, de diez minutos de duración, de Pascal Aubier[37], consistente en un solo plano. Al comienzo fija la vida de una naturaleza soberanamente serena, indiferente frente al desenfreno humano y a las pasiones de los hombres. Con una técnica de cámara de gran maestría y virtuosismo, un pequeño punto se transforma más tarde en la figura de un hombre dormido, casi imperceptible entre la hierba en la ladera de una colina. Poco a poco se va llegando a un climax de gran dramatismo. De forma sensible se acelera el curso del tiempo, movido por nuestra curíosidad. De acuerdo con la cámara, nos vamos acercando lentamente, casi reptantes, a la figura para —cuando ya estadios a su lado — comprender que la persona allí tendida está muerta. Y un segundo después sabemos más: nos enteramos de que ese hombre no sólo está muerto, sino que fue asesinado a golpes. Y que se trata de un rebelde que ha fallecido a consecuencia de sus heridas y que ahora en el seno de la naturaleza —impasible y magnífica— ha cerrado para siempre sus ojos. Y la memoria, enérgica, nos lleva a acontecimientos sobrecogedores de nuestro mundo de hoy.

Subrayo otra vez que en esa película no hay un solo corte del montaje, ni trabajo de actores ni decoración alguna. Pero existe el ritmo de los movimientos del tiempo en esa toma, organizada según una dramaturgia en realidad bastante compleja. No hay un solo elemento parcial de toda la película que pueda contener un sentido

independiente: esta película es Una obra de arte en su totalidad, en su unidad. De sus elementos parciales se puede hablar sólo en un sentido muy condicionado, cuando se separan del todo tan sólo con el fin de realizar afirmaciones teóricas.

Tampoco se puede asentir a la idea de que el montaje es el elemento más importante para dar forma a la película, de que la película surge en la mesa de montaje, como afirmaban en los años veinte los partidarios de un «cine de montaje», el cine de Kuleschov[38] y Eisenstein.

A menudo —y con toda razón— se ha afirmado que todo arte trabaja necesariamente con un montaje, es decir, con una selección y nueva composición de partes y elementos. Pero la imagen fílmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo de tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida.

En contraposición neta con la naturaleza del cine me parece que está también la intención de los representantes de un «cine de montaje», según la cual el montaje puede formar dos conceptos que en cierto sentido producen una tercera idea[39]. Pero un juego conceptual no puede ser la meta de ningún arte y su naturaleza tampoco es una asociación arbitraria de conceptos. Cuando Pushkin hablaba de que «la poesía tenía que ser un poco simple», probablemente estaba pensando en el carácter concreto de lo material, a lo que está unida la imagen, que de forma mágica y misteriosa se inclina a las esferas de lo espiritual.

La poética del cine se opone al simbolismo y está apegada a esa sustancia declaradamente terrenal, con la que tenemos que tratar hora tras hora. Cómo el artista selecciona ese material, cómo fija esa material —desde una sola toma—, es lo que demuestra con seguridad si un director tiene talento, sensibilidad cinematográfica o no.

El montaje, al fin y al cabo, no es otra cosa que una variante ideal de dimensiones de rodaje ensambladas unas a otras, una variante incoada ya desde el principio en el material fijado en el celuloide. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes. Hay veces en que no es tan fácil dar con las interconexiones y las relaciones de la tomas, especialmente cuando una toma se ha realizado con imprecisión. Entonces, al trabajar en el montaje se llega no a un ensamblaje sencillo, lógico y natural, sino a un proceso costoso, en que se busca un principio de ligazón de las tomas entre sí, y en el que, a pesar de los pesares, va

apareciendo poco a poco la unidad que yace en ese material.

Surge aquí una curiosa reminiscencia: por las características que el material ha adoptado ya durante el rodaje se organiza en el montaje la construcción de la película por sí misma. Por el carácter de los cortes va emergiendo la sustancia del material filmado.

Apoyándome en mis propias experiencias puedo afirmar que el montaje de *El espejo* estuvo unido a ingentes esfuerzos. Hubo más de veinte variantes de corte; y no me estoy refiriendo a cortes concretos que se cambiaran, sino a modificaciones de la estructura, del orden de los episodios. Hubo momentos en los que incluso parecía que era imposible montar aquella película, lo que hubiera puesto de manifiesto graves e imperdonables fallos durante el rodaje. Una y otra vez la película se desmoronaba, se negaba a ponerse en pie, se desperdigaba ante nuestros ojos; no tenía unidad, unión interior, coherencia lógica. Pero un buen día, intentándolo a la desesperada por última vez, surgió de repente una cerrada y coherente unidad de imágenes. El material cobró vida y los elementos, las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar una sistema preciso, orgánico. Cuando vi en la sala este último y desesperado intento, la película cobró de repente su forma ante mis ojos. Aun mucho tiempo después no conseguía creerme aquel milagro. Era cierto: el montaje de la película estaba terminado.

Todo aquello fue la prueba decisiva de lo que habíamos hecho al rodar. Estaba claro que la unión de las secuencias dependía del «estado interior» del material fílmico. Y si ese estado interior se había introducido en el material al rodar, si realmente había llegado allí y no nos habíamos engañado, entonces necesariamente se podría montar la película y constituir una unidad. De cualquier otro modo eso no hubiera sido posible. Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan sólo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado. Y cuando finalmente lo conseguimos, todos sentimos un enorme alivio.

En *El espejo* se forjaba el mismo tiempo que determina también cada una de las tomas. En esta película hay unos doscientos planos, lo que es muy poco si se tiene en cuenta que una película con esa duración suele tener en torno a los quinientos. Su escaso número determinaba en nuestra película la duración de cada uno de ellos. Pero el corte de los planos en el montaje y su estructura no crea —como se suele pensar— el ritmo de una película.

El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo

transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Este es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje.

El tiempo fijado en un plano es lo que dicta al director el principio de montaje que corresponde en cada caso. Por eso aquellas partes de una película que no son «montables» —como se dice—, que no se pueden unir, son las que por principio transcurren en tiempos diferentes. Por eso, el «tiempo real» y un tiempo elaborado de modo artificial no se pueden montar: sería lo mismo que intentar montar cañerías de agua con dos diámetros diferentes. La consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va «evaporando», eso lo podemos llamar la presión del tiempo dentro de un plano. Según eso, el montaje sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en ellas.

La sensibilidad hacia la unidad de planos diferentes puede despertar con la unidad de la presión, que determina el ritmo de una película.

¿Pero, cómo se puede sentir el tiempo de un plano? La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida. Es igual a aquella infinitud de la imagen de la que ya hablamos. La película es más de lo que en realidad parece ser (siempre que se trate de una película en el verdadero sentido de la palabra). Del mismo modo, las ideas que expresa constituyen algo más que lo que el autor de la película ha incluido conscientemente en ella. Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película verdadera, con un tiempo fijado con precisión en el celuloide, pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo sólo cuando el tiempo a la vez vive en ella. La especificidad del cine radica precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco.

Si esto es así, una película es algo más que unos rollos de celuloide rodados y ensamblados. Más que un relato y también más que un tema. Una película se separa de su autor y comienza a tener una vida independiente, que se transforma en forma y contenido al verse confrontada con la personalidad del espectador.

Si rechazo los principios de un «cine de montaje» es porque no permite que la película se extienda más allá de los límites de la pantalla. Porque no deja al espectador que someta lo que "ve en la pantalla a su propia experiencia. Ese tipo de cine plantea enigmas al espectador, le hace descifrar símbolos y entusiasmarse por alegorías, apelando a su experiencia intelectual. Pero cada uno de esos enigmas tiene una solución formulada verbalmente con toda precisión. Así, Eisenstein arrebata a su

espectador la posibilidad de tomar una postura propia al percibir lo que le muestra en pantalla. Si Eisenstein, por ejemplo, relaciona en su película *Octubre* un orador revolucionario con una balalaika, su método —en el sentido de la cita de Valéry— se identifica con su objetivo. El modo de construir una imagen pasa a ser así un fin en sí mismo, y el autor de la película inicia un ataque general contra el espectador, obligándole a asumir la postura de aquél frente al acontecimiento que se observa en la pantalla.

Si se compara el cine con artes tan marcadas por el tiempo como la música o el ballet, la cualidad diferencial del cine consiste en que esas dos artes fijan el tiempo como una forma visible de lo real, mientras que un fenómeno fijado en celuloide se percibe en todo su acontecer completo, indivisible incluso cuando se trata de un tiempo subjetivo en extremo.

Se puede clasificar a los artistas en los que configuran su propio mundo y los que reproducen la realidad. Yo personalmente pertenezco, sin duda, al primer grupo. Lo cual no cambia para nada el hecho de que el mundo en el que creo es interesante para unos, mientras que deja fríos o incluso irrita a otros. Y tampoco cambia para nada el hecho de que ese mundo reproducido con métodos cinematográficos se ha de recibir como una realidad digamos que reconstruida objetivamente, una realidad de momentos fijados de forma inmediata.

Una obra musical puede ser interpretada de formas diferentes. Puede tener una duración variable. El tiempo, en ese caso, es tan sólo una condición de causa y efecto que se encuentra en un orden determinado, dado. El tiempo tiene, pues, un carácter abstracto, filosófico, en esa situación. En cambio, el cine es capaz de fijar el tiempo por sus características externas, accesibles de modo emocional. Así, en el cine, el tiempo se convierte en el fundamento de todos los fundamentos. Lo mismo que el tono en la música, el color en la pintura o los caracteres en el drama.

No es el ritmo una sucesión métrica de las partes de una película. El ritmo queda más bien constituido por la presión temporal dentro de los planos. Yo estoy profundamente convencido de que el ritmo es el elemento decisivo —el que otorga la forma— en el cine. No lo es, por otra parte, el montaje, según se suele creer.

Es patente que el montaje existe en todas las artes. Como sucesión de la selección y reordenación que necesariamente tiene que hacer el artista. Sin ese proceso no puede existir arte alguno. Ahora bien, el montaje cinematográfico sí que tiene algo específico, que es la coordinación del tiempo fijado en cada una de las partes que se han rodado. Montaje es unir partes mayores y más pequeñas de una película, partes con tiempos diferentes. Sólo su unión aporta la nueva sensibilidad para con la existencia de ese tiempo, que es el resultado de exclusiones, de aquello que se corta y se tira. Pero las peculiaridades del corte están impresas ya en las partes que se montan, como ya hemos explicado. Y el montaje como tal no aporta una nueva

cualidad y tampoco la reproduce de nuevo, sino que tan sólo saca a la luz del día lo que ya estaba impreso en los planos que ahora se juntan. El montaje queda anticipado ya durante el rodaje y determina desde el principio el carácter de lo que se va rodando. Del montaje depende la longitud de los tiempos, la intensidad de su existencia, fijada por la cámara. No hay, pues, símbolos especulativos, intelectuales, objetos reales pictóricos, formas de composición puestas en escena con gran refinamiento. Y tampoco hay dos conceptos unívocos, cuya confrontación —según una teoría cinematográfica ya harto conocida— causa un «tercer sentido de las ideas». Nada de eso: es más bien la variedad de la vida percibida y fijada en una toma.

Que mi apreciación es correcta lo confirma la experiencia del propio Eisenstein. El ritmo, que él ye en dependencia directa del montaje y de los cortes, demuestra que sus presupuestos teóricos son incorrectos y lo demuestra allí donde el montaje modifica la intuición y las partes del montaje no se llenan con la presión temporal que exige el montaje. Como ejemplo, podemos fijarnos en la batalla en el lago Peipus, en la película *Alexander Nevski*, del propio Eisenstein.

Sin pensar en la necesidad de dar a las tomas la tensión temporal correspondiente, Eisenstein intenta reproducir aquí el dinamismo interior de la batalla montando una sucesión de partes cortas, incluso demasiado cortas. A pesar del flamear —como relámpagos— de las tomas i el espectador imparcial percibe la sequedad y la falta de naturaleza de lo que se le muestra en la pantalla; al menos ese espectador a quien aún no se le ha «convencido» de que aquello es un «clásico» con un «montaje también clásico», tal como se enseña en la Escuela de Cinematografía. Esto sucede porque en Eisenstein no hay una probabilidad temporal en cada una de las tomas. Cada plano, visto por separado, es estático y anémico. Surge así, naturalmente, una contradicción entre el contenido interno de un plano, que no fija proceso temporal alguno, y la rapidez del montaje, que es totalmente artificial, absolutamente exterior, indiferente al tiempo que ha transcurrido en el plano. No se comunica al espectador el efecto pretendido por el artista, porque éste no se ha preocupado para nada de llenar ese plano con un sentimiento real del tiempo en aquella legendaria batalla. No se recrea el acontecimiento, sino que se banaliza, artificial y arbitrariamente.

El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo.

El director demuestra su individualidad sobre todo por su sensibilidad de cara al tiempo, por medio del ritmo. El ritmo adorna su obra con características de estilo. El ritmo no se construye pensando arbitrariamente ni de forma meramente especulativa. En el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la

vida que tiene el propio director, en correspondencia a su «búsqueda del tiempo». Yo tengo la impresión de que, en una toma, el tiempo tiene que discurrir de forma independiente y con su propia dignidad. Únicamente entonces las ideas encuentran un sitio en él, sin presurosa intranquilidad. La sensibilidad del ritmo es lo mismo que —por ejemplo— la sensibilidad de la palabra exacta en la literatura. Una palabra inexacta en determinada obra literaria destroza el carácter verídico de ésta, de la misma manera que un ritmo impreciso lo hace en la obra cinematográfica.

Pero aquí se llega a uña dificultad natural. Supongamos que quiero que en una toma el tiempo discurra con su propio valor y de forma independiente, para que no se dé al espectador la impresión de ser forzado a algo, para que voluntariamente se entregue a ser «prisionero» del artista, percibiendo el material de la película como su propio material, adoptándolo como una experiencia nueva, absolutamente suya. Sin embargo aquí hay una aparente contradicción. Porque el sentimiento del tiempo del director en cualquier caso supone forzar al espectador. Del mismo modo se le impone el mundo interior del director. O bien el espectador «cae» en tu propio ritmo (en tu mundo) y se convierte en tu aliado o bien no lo hace, lo que significa que no se llega a comunicación alguna. Por eso hay espectadores afines y otros absolutamente extraños, lo que para mí no sólo es absolutamente natural, sino también —desgraciadamente— inevitable.

Por ello considero que forma parte de mi trabajo, como profesional, el crear un flujo de tiempo propio, individual, reproducir en las tomas mi propio sentimiento del tiempo, que puede ir desde un ritmo de movimientos perezosos y de ensueño, hasta otro en rebeldía, desaforadamente rápido. El modo de estructurar el montaje perturba el flujo del tiempo, lo interrumpe y le concede una nueva cualidad. La transformación del tiempo es una forma de su expresión rítmica.

Esculpir en el tiempo

El ordenar y estructurar las tomas con una tensión temporal conscientemente distinta no debe corresponder a la vida a causa de ideas arbitrarias, sino que tiene que estar determinado por la necesidad interior, tiene que ser orgánico para la materia de la película en su totalidad. Pues si queda perturbado lo orgánico en las transiciones, aparecen de inmediato los acentos del montaje, que el director en realidad quería camuflar.

La coordinación de planos diferentes en cuanto al tiempo lleva sin querer a una ruptura del ritmo. Pero si tal coordinación ha venido siendo preparada por la vida interior de los planos que se montan, puede que resulte ser imprescindible para lograr el ritmo de las imágenes. Basta pensar en las diferentes formas posibles de tensión. Hablando simbólicamente, en las diferencias entre arroyo, río, catarata y océano. Su coordinación origina un cuadro rítmico único, una innovación orgánica creada por la sensibilidad temporal de su autor.

Como la sensibilidad temporal es un elemento de la percepción viva de un director y la presión del ritmo de las partes montadas es la que dicta los cortes, en el montaje se manifiesta también la mano del director. El montaje expresa la relación del director con su idea y a través del montaje se da forma definitiva al modo de ver el mundo que tiene el director. En mi opinión, no se puede decir que es muy profundo un director que —sin más— es capaz de montar sus películas de formas muy distintas. El montaje de Bergman, Bresson, Kurosawa o Antonioni siempre se reconoce al momento. Nunca se confundirá con el de otro. Pues su sensibilidad por el tiempo, que es lo que se expresa en el ritmo, es siempre la misma.

Por supuesto que es necesario dominar las leyes del montaje con la misma perfección que todas las demás leyes del oficio al que uno se dedica. Pero el trabajo creativo comienza en el momento en que se infringen y deforman esas leyes. Así, del hecho de que León Tolstoi no era un estilista tan consecuente como Iván Bunin[40] y de que las novelas de aquél no tengan la elegancia y la perfección de un relato de Bunin, es imposible deducir que Bunin es «mejor» que Tolstoi. Más bien se tiende a perdonar a Tolstoi sus frases ampulosas, inmotivadamente largas. Es más, uno llega a apreciarlas como algo específico que refleja la individualidad de Tolstoi.

Si se extrapolan del contexto las descripciones de personas que encierran las obras de Dostoievski, uno tiene ante los ojos, sin quererlo, personas bellas con labios marcados, caras pálidas etc. Pero como aquí no estamos hablando de un artesano cualquiera, sino de un artista y un filósofo, en realidad esto carece de importancia. Bunin, que tenía una extraordinaria estima por Tolstoi, opinaba que la novela *Ana Karenina* era un tremendo fracaso y, como se sabe, intentó reescribirla, sin éxito. Es como con materiales orgánicos: sean buenos o malos, siempre son organismos vivos,

cuya vida no conviene perturbar.

Lo mismo sucede con el montaje; no basta con dominarlo con virtuosismo. Hay que saber por qué motivo se lleva al cine, qué es lo que en realidad se quiere decir y por qué eso se quiere decir precisamente con la poética del cine. Hay que decir que en los últimos años, uno se encuentra cada vez con más gente joven que nada más salir de la Escuela de Cinematografía están dispuestos a hacer lo que en Rusia es «necesario» o lo que mejor se paga en Occidente. Esto realmente es una tragedia. Los trucos del oficio, en el fondo, son muy secundarios. Todo eso se puede aprender. Lo que no se puede aprender es a pensar con dignidad e independencia, lo mismo que tampoco se puede aprender a ser una personalidad individual.

Quien por una vez ha traicionado sus principios, tampoco en el futuro podrá adoptar una actitud limpia frente a la vida. Y si un director de cine dice que está haciendo una película de compromiso para ir reuniendo fuerzas para aquella otra película con la que sueña, eso es un fraude —lo que es peor—, se está engañando a sí mismo. En ese caso nunca rodará su película.

Poema

Desde el alba
Por Arseni Alexandrovich Tarkovski

Te esperé ayer desde el alba,
Se dieron cuenta de que ya no vendrías.
¿Te acuerdas qué tiempo tuvimos?
Fue una fiesta. Yo salí sin abrigo.

Llegaste hoy, y nos han preparado
Un día singularmente sombrío,
La lluvia y una particular hora tardía.
Y corren las gotas por las ramas heladas,

Que ni las palabras podían frenar,
Ni secar siquiera un pañuelo.

Idea y guión

Desde los primeros pasos de su trabajo hasta que termina su película, el director se va encontrando con tantas personas, tropieza con tales dificultades y con problemas a veces insolubles en apariencia, que parece que se dan todas las condiciones para que olvide por qué empezó a hacer aquella película.

Tengo que decir que, para mí, el problema del primer esbozo tiene que ver mucho más con el modo de mantener su forma «infantil», originaria, que con su mismo origen. Es, sobre todo, un estímulo para el trabajo, una especie de símbolo de la futura película. Porque aquella primera idea, por las precipitaciones del trabajo, tiende a deslavazarse, a deformarse y quedar destruida.

El camino hacia la terminación de la película está orillado de dificultades interminables: desde la producción del primer esbozo hasta el acabado de las copias. Y no estamos hablando sólo de las complicadísimas técnicas de realización de una película, sino también de que la realización de una idea cinematográfica depende de tal cantidad de personas que éstas tienen que verse atraídas por un proceso creativo.

Si un director, al trabajar con los actores, no consigue imponer la idea que tiene de los personajes, toda su idea se tambalea. Si el director de fotografía no ha entendido bien su función, la película —aunque formalmente se haya filmado a la perfección— se aparta del eje de la idea inicial y pierde su unidad.

Y hasta un decorado y unos edificios excelentes, el orgullo de quienes los prepararon, estorbarán en la película y contribuirán al fracaso de ésta, si no están marcados por aquel impulso fundamental que determinó al director en su proyecto. Y si el compositor de la banda sonora escapa al control del director y compone siguiendo sus propios impulsos, sale algo muy diferente de lo que en realidad necesitaría la película. Con lo que una vez más la idea madre corre peligro de no ser realizada.

Sin exagerar, se puede decir que el director, en cada uno de sus pasos, se arriesga a convertirse en mero espectador, que simplemente observa lo que ha escrito el guionista, interpreta el actor, rueda el cámara, y observa finalmente cómo se corta y monta su película. En la producción comercial en cadena esto es así. Allí, según parece, la única función del director consiste en coordinar los esfuerzos profesionales de cada uno de los miembros del equipo. Es decir, es muy difícil empeñarse en realizar tu propia película, la película de un autor, cuando todos tus esfuerzos, que tienden a que lo pensado una vez no se vaya totalmente al garete, chocan con las condiciones de la rutina normal en la producción. Sólo si se conserva la frescura y la vida de la idea madre del director se podrá esperar un éxito.

Debo adelantar que nunca he considerado que el guión sea un género literario propio. No; cuanto más cinematográfico sea un guión, menos éxito literario tendrá;

no le sucederá lo que pasa con una obra teatral. También en la práctica se aprecia esto: hasta ahora, nunca un guión cinematográfico ha conseguido realmente un cierto nivel literario.

En realidad, no entiendo por qué una persona con cualidades literarias —si excluimos motivos meramente económicos— puede querer llegar a ser guionista de cine. Un escritor debe querer escribir. Y quien esté en condiciones de pensar en imágenes cinematográficas…, que se haga director de cine. Pues la idea, el esbozo y la realización de una película son funciones y responsabilidad del director-autor, que en caso contrario no podría dirigir las labores de rodaje.

Por supuesto que un director puede buscar ayuda en un literato que le sea afín; esto es lo que suele suceder. En este caso, el literato —ya como coautor del guión— participa en la elaboración de la «base literaria». Siempre y cuando comparta la idea del director y esté dispuesto a someterse plenamente a ella, sin perder la capacidad de desarrollar de forma creativa esa idea, de enriquecerla en la dirección que ambos acordaron.

Si un guión tiene la belleza y la magia de una obra literaria, sería mejor que fuera una obra en prosa y no un guión. Si en ello queremos ver la base literaria de nuestra futura película, primero hay que convertirla en un guión, es decir, en base verdadera para los planos de una película. Pero eso será un nuevo guión, elaborado, en el que con medios literarios se presenta un equivalente fílmico.

Pero si un guión es desde el principio una descripción exacta del proyecto de película, es decir, si en él se indica sólo qué se rueda y cómo, entonces tenemos algo así como el acta de la futura película, algo que nada tiene que ver con literatura. Si el guión original se transforma considerablemente durante el proceso dé rodaje (lo que suele suceder casi siempre en mis películas), entonces aquél pierde su perfil y es interesante ya sólo para los especialistas, que estudien la historia del proceso de elaboración de una película determinada. Estas variantes, continuamente en transformación, podrían interesar a los investigadores que se dediquen a estudiar la naturaleza de la creación cinematográfica, pero en ningún caso pueden pretender ser un género literario independiente.

Un guión con una forma literaria perfecta sólo sirve para convencer a los productores de que la futura película será un buen negocio. Aunque un guión así —por qué negarlo— no supone garantía alguna de la calidad de la futura película: sabemos de docenas de películas malas, hechas con guiones aparentemente «buenos». Y también conocemos ejemplos al revés. Tampoco es ningún secreto que un guión no se elabora de verdad hasta que no se ha admitido o adquirido. Para poder realizar ese desarrollo, el director tiene que saber escribir o estar en estrecho contacto, como coautor, con sus colegas literarios, para poder dirigir certeramente su talento literario en la dirección necesaria. Por supuesto que estoy hablando de las películas en que el

director verdaderamente es autor.

Al principio, al elaborar el guión de dirección, me esforzaba por ver en espíritu una imagen bastante exacta de la futura película, incluso de su puesta en escena. Hoy, en cambio, tiendo a desarrollar tan sólo una idea bastante aproximada de la futura escena o plano, para que puedan éstos surgir luego en el rodaje con mayor espontaneidad. Pues las circunstancias exteriores en el lugar del rodaje, el ambiente, el estado de ánimo de los actores, todo eso lleva a soluciones nuevas, originales, inesperadas. La vida es más rica que la fantasía. Por eso, tiendo cada vez más a pensar que se debe ir al rodaje preparado, sí, pero sin ideas preconcebidas, para poder depender así del ambiente de la escena y tener más libertad para la puesta en escena. Antes, no podía aparecer en el momento del rodaje sin haber pensado exactamente qué íbamos a rodar. Pero, ahora, a menudo pienso que la idea siempre es especulativa y hace que se seque la fantasía. Y que quizá fuera sensato no pensar en ella durante algún tiempo.

Basta pensar en Proust:

«Las torres de la iglesia parecían tan lejanas, y también parecía que nos íbamos acercando poco a ellas, por lo que me sorprendí cuando después paramos junto a la iglesia de Martinville. No sabía por qué me había hecho feliz verlas en el horizonte y la necesidad de buscar el motivo suponía una lacerante carga; sentía ganas de conservar en mi memoria el recuerdo de las líneas que se movían y de no pensar más en ello… Sin decirme que lo que se escondía tras las torres de Martinville tenía que corresponder a una frase conseguida, puesto que se me había revelado bajo la forma de palabras que me hacían feliz, pedí al doctor lápiz y papel, y a pesar del vaivén del coche redacté, para descargar mi conciencia y también por entusiasmo, el siguiente breve texto en prosa… Nunca más recordé aquellas líneas, pero en aquel entonces, cuando las había terminado, en aquella esquina del pescante donde el cochero del doctor solía dejar en una cesta las aves compradas en el mercado de Martinville, sentí que me había liberado con tal perfección de aquellas torres y de todo lo que significaban, que, como si fuera una gallina que acaba de poner un huevo, comencé a cantar con voz chillona»[41].

Exactamente, lo mismo me sucedió a mí: las imágenes de mi niñez, que me persiguieron durante años, robándome la tranquilidad, se desvanecieron de repente. Dejé de ver en mis sueños la casa en la que habíamos vivido hacía tanto tiempo y que durante muchos años había aparecido en mis sueños… Pero si ahora hablo de ello, me estoy adelantando a los acontecimientos: estoy comentando lo que pasó cuando ya había terminado *El espejo*.

Por aquel entonces, sin embargo, algunos años antes del rodaje de esta película, decidí simplemente fijar en un papel los recuerdos que me atormentaban, sin pensar

todavía en una película. Quería componer una historia sobre la evacuación en los años de guerra; lo principal sería la historia relacionada con el instructor militar. Pero este tema resultó ser demasiado insignificante para estar en el centro de un relato o una novela. Por eso lo dejé estar. Pero aquella historia, que tanto me había impresionado durante mi niñez, seguía atormentándome, seguía viviendo en mi memoria y finalmente entró en la película como un pequeño episodio.

Cuando finalmente dispuse del primer guión de *El espejo*, que entonces aún se llamaba *Un día blanco, blanquísimo*, vi con claridad que el esbozo de la película me resultaba muy borroso. Un recuerdo fílmico tan poco meditado, lleno de tristeza elegíaca y de ansiosa nostalgia de la niñez, eso no era lo que quería plasmar en cine. Me di cuenta, claramente, que en aquel guión faltaba algo enormemente sustancial. Y, efectivamente, la primera vez que lo comentamos, aún no había nada del alma de la película, algo que debía hallarse por algún lado, flotando en el ambiente. Comenzó a perseguirme la necesidad de una idea constructiva que elevara esta película por encima del insignificante nivel de unas reminiscencias líricas.

Así nació un nuevo guión: deseaba mezclar los episodios de la niñez con diálogos auténticos con mi madre. Quería así comparar dos percepciones análogas del pasado (la del narrador y la de su madre), que al espectador se le presentarían como proyección recíproca de dos personas cercanas una a la otra, pero pertenecientes a dos generaciones distintas. Aún hoy soy de la opinión de que con ello se hubiera podido conseguir un efecto interesante, inesperado y en muchos aspectos imprevisible…

Sea como fuere, no me causa tristeza que luego tuviera que olvidarme de esa composición, que además era demasiado directa y burda, y que tuviera que sustituir todos los diálogos con mi madre —previstos incluso en el guión— por escenas interpretadas. Porque no había notado nada de aquella unidad orgánica de los elementos ficticios y los documentales, que era lo que yo me había imaginado. Era más bien lo contrario: los dos tipos de elementos se repelían y su montaje me parecía una combinación meramente formal, de aspecto especulativo e ideológico, es decir, una unidad muy endeble. La cosa era así porque aquellos dos elementos estaban marcados por conceptos divergentes en cuanto al material, por tiempos diferentes con una tensión diferente: por el tiempo real, exacto, de la entrevista y por el tiempo del autor en los episodios de los recuerdos, reproducidos con procesos de carácter ficticio. Y además, todo aquello recordaba vagamente al «cinéma vérité» de Jean Rouch, lo que no me gustaba nada.

Los pasos de un tiempo deformado, subjetivo, a un tiempo real, documental, siempre me resultan muy dudosos, convencionales, monótonos… ¡una partida de ping-pong!

Si me alejaba entonces, pues, del montaje de una película rodada en dos niveles,

eso no significa que el montaje de material ficticio y documental sea siempre inviable. Todo lo contrario: precisamente en *El espejo* se consiguió, en mi opinión, una convivencia absolutamente natural de las citas del reportaje y las escenas cinematográficas. Es tan natural que más de una vez oí comentar que las partes documentales integradas en *El espejo*, en realidad las había escenificado yo, al «estilo documental», es decir, que eran ficticias. La unidad natural había surgido porque había conseguido encontrar material documental de una calidad absolutamente extraordinaria.

Tuve que mirar muchos miles de metros de celuloide hasta encontrar las tomas de la marcha del ejército soviético por el lago Sivach, escenas que me sobrecogieron absolutamente. Nunca, nunca, me había encontrado algo parecido. Lo normal eran dramatizaciones no especialmente buenas que decían ser tomas documentales de la «vida cotidiana» en el frente. Pero en realidad eran tomas muy especiales en las que se notaba que gran parte del material estaba preparado de antemano y que había poco de verdad, auténtico. No veía posibilidad alguna de coordinar toda aquella colección para conseguir un sentimiento único del tiempo. Y, de repente, me encuentro frente a un acontecimiento, o mejor un episodio, que —algo muy raro en un reportaje— se desarrollaba en una unidad de tiempo, lugar y acción, narrando uno de los acontecimientos más dramáticos en el avance del 43. Un material absolutamente único. Es casi increíble que para una sola toma se «sacrificara» tanto celuloide. Cuando en la pantalla aparecieron esos hombres, como viniendo de la nada, víctimas de un destino trágico, muertos de agotamiento por un trabajo inhumano que superaba sus fuerzas, al ver aquello vi también de inmediato que ese episodio y ningún otro sería el centro, el núcleo, el corazón de mi película, que había comenzado como un recuerdo lírico auténtico.

Ante nosotros estaba una imagen de sobrecogedora fuerza y dramatismo. Y esto era precisamente lo que me afectó muy personalmente, lo que conmovió el fondo de mi corazón… Y precisamente esa escena es la que luego yo debería eliminar de la película, según me exigía el presidente del *Goskino*. Las imágenes narraban las torturas y los sufrimientos con los que se consigue el llamado «progreso histórico». Los innumerables sacrificios humanos en los que siempre se basará. Era imposible creer, aunque sólo fuera durante un segundo, en aquellos sufrimientos, en su absoluta falta de sentido. El material estaba hablando de la inmortalidad y la poesía de Axseni Tarkovski era como el marco para aquel episodio, el marco que lo perfeccionaba. Lo que nos fascinó fue la dignidad estética, que daba a aquel documento cinematográfico una sorprendente fuerza emocional. La verdad fijada de forma sencilla y exacta en el celuloide de ese modo dejaba de ser tan sólo similar a la verdad. Pasaba a ser una imagen de la heroicidad y del precio de aquella heroicidad. Pasó a. ser la imagen de un cambio histórico, por el que se tuvo que pagar un precio increíble. No me cabe la

menor duda de que aquel material había sido rodado por una persona de gran talento. La imagen era especialmente dolor osa, especialmente penetrante, porque sólo se veían personas. Bajo un cielo blanquecino, plano, personas metidas hasta las rodillas en el barro húmedo, y barro hasta donde llegaba la vista. De allí no volvía casi nadie. Todo esto es lo que otorgaba una dimensión y una profundidad especiales a aquellos minutos registrados en celuloide, despertando sentimientos muy cercanos al sobrecogimiento, a la catarsis.

Algún tiempo después me enteré de que aquel cámara que había realizado aquellas tomas había caído ese mismo día en que había fijado lo que sucedía a su alrededor, con tan sorprendente sensibilidad…

Cuando ya sólo nos quedaban por rodar unos 400 metros —13 minutos— de *El espejo,* la película como tal aún no existía. Ya estaban ideados y filmados los sueños infantiles del narrador. Pero tampoco ellos conseguían dar una forma unificada a la película. La película, en su estructura definitiva, no surgió hasta que se nos ocurrió la idea de introducir en el esquema narrativo al narrador, que no estaba previsto ni en la idea ni en el guión.

Estábamos muy satisfechos con la labor de Margarita Terechova, que hacía el papel de la madre del narrador. Pero durante todo el rodaje teníamos la impresión de que su papel, tal como estaba previsto al principio, no correspondía plenamente a las enormes posibilidades de la actriz. Así, decidimos añadir episodios nuevos, y la Terechova asumió un nuevo papel: el de mujer del narrador. Sólo después se nos ocurrió la idea de mezclar en el montaje episodios del pasado del narrador con otros de su presente.

En los diálogos de los nuevos episodios, al principio intenté, junto con mi coguionista Alexander Misjarin, un hombre muy capaz, aplicar las ideas programáticas sobre las bases estéticas y éticas de la obra creativa. Pero finalmente, gracias a Dios, conseguimos no hacerlo, aunque —según espero— logramos introducir algunas de estas ideas a lo largo de la película, de forma menos llamativa.

Si narro con tanto detalle cómo surgió *El espejo* es para dejar claro que el guión posee para mí una estructura muy frágil; vive siempre en continuo cambio; la película no surge hasta que se ha terminado de trabajar en él, con todos los pasos requeridos. El guión no proporciona más que material para la reflexión, pero hasta el final no puedo superar el sentimiento perturbador de que la película aún puede malograrse.

También debo decir que trabajando precisamente en *El espejo* se expresaron de forma nítida algunas de mis más estables ideas creativas. También en películas anteriores se añadió mucho, se completó durante el rodaje, aunque aquellas películas se basaban en guiones mucho más definidos en cuanto a la composición. Pero cuando empezamos a trabajar en *El espejo* no quisimos —conscientemente, por principio— programar la película. Para mí, en este caso, resultaba mucho más importante darme

cuenta de cómo se iba «organizando» la propia película, ella sola, durante el rodaje, en contacto con los actores, en el montaje de los decorados y en el «vivificar» las tomas en exteriores.

Y no teníamos una concepción para un plano o un episodio considerado como una unidad visual ya conformada. Nos dábamos cuenta, eso sí, del ambiente y también de las situaciones anímicas que exigían de inmediato una correspondencia exacta, precisa, en imágenes. Cuando «veo» algo antes de los planos, cuando me imagino algo, es ante todo la situación interior, el carácter interno de tensión de las escenas que han de ser filmadas, el estado psíquico de los actores. Pero aún no sé nada de la forma exacta en la que se debe transformar todo aquello. Me dirijo al plató para comprender definitivamente de qué modo se debe expresar toda esa situación en el celuloide. Y cuando lo he entendido, empiezo a rodar.

En *El espejo* tenemos el tema de la vieja casa en que transcurrió la niñez del narrador, donde nació y donde vivían sus padres. Reconstruimos aquella casa, castigada por el tiempo; la reconstruimos con gran exactitud, siguiendo viejas fotografías e hicimos que «resurgiera» sobre los mismos cimientos y en el mismo lugar en que había estado cuarenta años antes. Cuando llevamos allí a mi madre, que había pasado su juventud en aquel lugar y en aquella casa, su reacción al verla superó mis más ilusionadas expectativas. Regresó al pasado. Y en ese momento me di cuenta de que íbamos por buen camino: en ella, la casa provocaba los mismos sentimientos que queríamos expresar en nuestra película…

Frente a la casa había un campo. Recuerdo que por aquel entonces, entre la casa y el camino que llevaba al pueblo vecino, había un campo de alforfón. Cuando florece resulta una imagen fantásticamente bella. Su color blanco, que semeja un campo nevado, ha quedado grabado en mi memoria como un detalle característico, esencial, de mis recuerdos de niñez. Pero cuando, buscando un lugar para rodar, llegamos allí, no pudimos descubrir alforfón: los campesinos llevaban mucho tiempo sembrando trébol y avena. Cuando les pedimos que volvieran a sembrar alforfón para nosotros, nos aseguraron con gran convicción que allí no podía crecer, ya que la tierra era totalmente inadecuada. Y cuando por nuestra cuenta y riesgo arrendamos aquel campo y sembramos alforfón, éste floreció magníficamente, para gran sorpresa de los campesinos. Este éxito nos pareció un buen comienzo, una señal de que todo iba a ir bien. Y además mostró a las claras las cualidades específicas de nuestro recuerdo, su capacidad de penetrar a través de una capa que el tiempo había extendido. Y éste era el tema de la película, ésta era la idea que le daba consistencia.

No sé qué hubiera sido de la película si el campo de alforfón no hubiera florecido… Fue para mí tremendamente importante que floreciera…

Cuando comencé a trabajar en *El espejo*, me venía una y otra vez esta reflexión a la cabeza: una película de verdad, en la que uno se entrega en serio a su tarea (por no

hablar de misión) no es un trabajo más, sino que es en cualquier caso un acto humano, que condiciona tu destino. En esta película, por primera vez, me había decidido a hablar de forma inmediata y sin reserva alguna de lo que para mí es lo más importante, lo más querido, lo más íntimo.

Cuando los espectadores hubieron visto *El espejo*, resultó dificilísimo dejar claro que detrás de la película no había otra intención; una intención escondida, cifrada. Si explicaba que la película estaba marcada exclusivamente por el deseo de decir la verdad, despertaba a menudo desconfianza y decepción.

A algunos espectadores, esta explicación no les parecía realmente suficiente. Se dedicaban a buscar símbolos ocultos, intenciones: el secreto. No estaban acostumbrados a la poesía fílmica, en imágenes, lo que a su vez me decepcionó mucho.

Éstos eran los espectadores. Mis colegas, en cambio, se abalanzaron sobre mí, acusándome de insinceridad y sospechando que únicamente había querido hacer una película sobre mí mismo. Sólo una cosa nos salvó: la confianza de que aquel trabajo tenía que ser tan importante para el espectador como para nosotros mismos. La película quería reconstruir la vida de personas a las que quiero infinitamente y a las que conozco muy bien. Yo quería hablar de los sufrimientos de una persona a la que le parece que nunca podrá pagar a las personas que ama por su cariño, por todo lo que le están dando. Que cree que no les quiere suficientemente, y que esto es para él realmente un pensamiento que le atormenta, que no puede soportar.

Cuando se empieza a hablar de cosas que son muy importantes para uno mismo, cuesta soportar las reacciones adversas ante lo que se quiere decir, ante lo que se afirma. En cualquier caso, uno quiere proteger aquello frente a la incomprensión. Nos preocupaba mucho cómo reaccionarían los espectadores frente a aquella película. Pero con una tozudez verdaderamente apasionada creíamos que la entenderían. Los acontecimientos posteriores confirmaron nuestras esperanzas. Las cartas de espectadores citadas al comienzo del libro son muy elocuentes al respecto.

En *El espejo* yo no quería hablar de mí mismo, sino de los sentimientos que tengo frente a las personas que me son próximas, de mis relaciones con ellas, de mi perpetuo sentimiento hacia ellas, pero también de mi fracaso y del sentimiento de culpa que por ellas siento. Los acontecimientos que el protagonista recuerda —hasta su último detalle— en el momento de su más grave crisis, esos acontecimientos le hacen sufrir, despiertan en él nostalgia, inquietud.

Al leer una obra de teatro, se puede entender su sentido. Ese sentido, en cada una de las puestas en escena, se puede interpretar de una manera diferente. La obra de teatro tiene, desde el principio, un perfil propio. Por el contrario, de un guión no se desprende el perfil de la futura película. El guión muere con la película; y aun cuando una película extraiga sus diálogos de la literatura, el cine, en su esencia, no tiene una

relación con la literatura. Una obra de teatro se convierte en literatura, porque las ideas son caracteres que expresan su esencia en diálogos. Y el diálogo es algo literario. En el cine, por el contrario, el diálogo es sólo uno de los elementos de la estructura material.

Todo aquel que en un guión pretende hacer literatura, más tarde, en el proceso de nacimiento de la película, por principio y de forma muy consecuente, tiene que reelaborar su trabajo. La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha. Cuando ésta se ha rodado del todo, ya tan sólo queda lista para el montaje. Y a nadie se le ocurrirá decir que eso es literatura. Se parece más bien a la narración de lo que ha visto un ciego.

La configuración de la imagen cinematográfica

La mayor dificultad en el trabajo con los decoradores y los cámaras es conseguir que, como todos los demás miembros del equipo, sean verdaderos configuradores de la película: es muy importante que no sean meros receptores de órdenes, auxiliares indiferentes, sino configuradores con las mismas ideas, con los que compartimos sentimientos y reflexiones. Pero para conseguir que un cámara sea un «cómplice», a veces hay que ser muy diplomático. Esto puede llevar hasta el extremo de que el director silencia su propia idea, su meta, para asegurarse de que el trabajo del cámara va a estar a la altura de su idea. A veces, incluso me vi obligado a guardar secreto sobre toda mi idea previa, para que el cámara se adentrara por el camino adecuado. Una historia muy aleccionadora me sucedió con el director de fotografía Vadim Yusov, con quien rodé todas mis películas, hasta *Solaris*.

Cuando Yusov leyó el guión de *El espejo*, se negó a colaborar en la película. Argumentaba diciendo que la película tenía un carácter descaradamente autobiográfico, lo que le repugnaba por motivos éticos, y también le molestaba el tono abiertamente lírico de todo el relato y el deseo del director de hablar de sí mismo (esto lo decía también como recuerdo de las reacciones de mis compañeros, ya mentadas). Por supuesto, Yusov actuaba de forma noble y correcta. Realmente consideraba que mi postura no era lo suficientemente modesta. Pero cuando otro director de fotografía, Georgi Rerberg, hizo la película, Vadim Yusov me confesó: «Lo siento, Andrei, pero ésta es tu mejor película…» Espero que también estas palabras fueran sinceras.

Dado que conocía a Vadim Yusov desde hacía mucho tiempo, quizá debiera haber sido más prudente: no debería haber dado a conocer toda mi idea; quizá debiera haberle dado el guión sólo por partes. Pero me resulta muy difícil actuar de forma distinta a mi modo de ser; no puedo ser diplomático con mis amigos.

En cualquier caso, en todas las películas que he podido hacer hasta ahora, he pensado que el director de fotografía es un coautor. Si trabajas en el cine, no basta con tener contactos estrechos con quienes colaboran contigo. La diplomacia de la que acabo de hablar es realmente necesaria, pero —siendo sincero— he de decir que llegué a este convencimiento «post factum» y de modo meramente teórico. En la práctica nunca tuve secretos para mis colaboradores: nuestro equipo siempre fue un grupo inseparable, algo así como una banda de conspiradores decimonónicos. Pues mientras los colaboradores no estén fundidos orgánicamente, unidos por medio de «un solo sistema», no se podrá hacer una verdadera película.

Al rodar *El espejo*, nos esforzamos por permanecer siempre juntos y nos contábamos mutuamente qué es lo que conocíamos y amábamos, qué apreciábamos u odiábamos. Y juntos nos dedicábamos a dejar correr la fantasía respecto al futuro de

nuestra película. Sin que importara para nada qué relevancia habría de tener la labor de cada miembro del equipo. Por ejemplo, el compositor Artemiev compuso muy pocas melodías para aquella película, pero contribuyó como todos los demás, pues sin él la película no sería la que es ahora.

Una vez preparados los decorados en el lugar en que había estado la vieja casa, todo el equipo de filmación, muy temprano, se dirigió hacia allí para esperar a que amaneciera: queríamos familiarizarnos con la especificidad de aquel pueblo, viviéndolo bajo un tiempo cambiante y a horas diferentes. Intentamos sentir lo que sentían aquellas personas que en tiempos vivían en aquella casa y que aquí, cuarenta años antes, habían pasado por muchos amaneceres y puestas de sol, lluvia y niebla. El ambiente de la casa, los recuerdos allí presentes, se nos hicieron familiares: sentimos la unidad de modo tan fuerte que al finalizar cada día el trabajo, al salir de allí, nos hallábamos pesimistas y de mal humor; nos parecía que ahora era cuando teníamos que empezar a trabajar. Así de estrechas eran nuestras relaciones.

Esta relación entre los miembros del equipo resultó ser muy importante. En los momentos de crisis (que los hubo), en las discusiones con el director de fotografía, por ejemplo, yo perdía absolutamente los estribos. Todo se me iba de las manos y en ocasiones no pudimos trabajar durante días. Sólo después de encontrar el modo de entendernos y de haber restablecido un equilibrio podíamos proseguir el trabajo. Es decir, nuestra película salió adelante no por un plan de trabajo estricto y por una disciplina férrea, sino por un ambiente determinado dentro del equipo. Y además cumplimos con el plan de rodaje.

El trabajo cinematográfico, como todo trabajo creativo, de autor, tiene que guiarse fundamentalmente por sus tareas internas, no por lo externo. Y si se concede demasiada importancia a las tareas externas, administrativas o de producción, éstas sólo estorban el ritmo de trabajo.

Se pueden mover montañas si se consigue que las personas que colaboran en realizar una idea, aun siendo muy distintas en cuanto a su carácter, temperamento y edad, pasen a formar algo así como una familia, animados por una pasión común. Y si en esa comunidad surge un ambiente genuinamente creativo, entonces pierde importancia la cuestión de quién tuvo una idea concreta, a quién se le ocurrió aquel plano genial o aquel magnífico efecto de luz, o a quién le vino la idea de filmar un objeto desde un ángulo especialmente apto. Por eso no se puede hablar de un papel predominante del director de fotografía, del director o del decorador. La escena es algo orgánico y desaparece toda ambición y egoísmo.

En lo referente a *El espejo*, cada cual podrá imaginarse cuánto tacto tuvo que desarrollar todo el equipo para aceptar como algo propio un concepto ajeno y además muy íntimo. Y un concepto que sólo podía transmitir a mis colegas con gran dificultad, con mayor dificultad aún que al espectador. Pues el espectador, hasta el día

del estreno, no es sino algo muy lejano, abstracto.

Para que quienes forman el equipo se abran a tu idea, hay que superar ciertas barreras. Así, una vez terminado *El espejo*, ya no se podía considerar como la historia de mi familia, pues de esa historia había participado todo un grupo de personas muy distintas: mi familia había crecido.

Bajo condiciones de una colegialidad realmente creativa, los problemas meramente técnicos pasan a un segundo plano. Para esta película, el director de fotografía y el decorador hicieron no sólo lo que ya sabían hacer o lo que se les exigía, sino que intentaron una y otra vez superar sus posibilidades profesionales. Hicieron no sólo lo normal, sino también lo que en cada caso les pareció necesario; y esto era mucho más que un trabajo artesanal en que el director de fotografía recoge sin más las propuestas del director, que desde el punto de vista técnico le son bien conocidas. Sólo en estas condiciones se puede conseguir veracidad y sinceridad. El espectador no debe dudar de que las paredes de los decorados están llenas de espíritu humano.

Uno de los problemas más serios de la representación en el cine es el de los colores. En primer lugar, es absolutamente imprescindible reflexionar sobe la paradoja de que el color dificulta considerablemente la reproducción fiel de sentimientos verdaderos. El color en el cine es ante todo una exigencia comercial, no una categoría estética. Y por eso progresivamente van apareciendo de nuevo películas en blanco y negro.

El fijar colores de una calidad determinada es un problema fisiológico y psicológico, y el hombre normalmente no se fija mucho en ello. El carácter pictórico de una toma, que a menudo es sólo consecuencia mecánica de la calidad de la copia, recarga la representación con una convencionalidad adicional, que hay que superar si se quiere conseguir una adecuación a la vida.

Hay que esforzarse por neutralizar el color y evitar un efecto activo del color sobre el espectador. Si el color como tal pasa a ser el aspecto dominante de la toma, entonces el director y el director de fotografía están tomando prestados de la pintura métodos eficaces para influir sobre el público. La recepción por parte del espectador de una película corriente, profesionalmente digna, se parece mucho a la recepción de una revista «profusamente ilustrada». Se está planteando el interrogante de las posibilidades expresivas de una fotografía en color.

Quizá se debería neutralizar el efecto activo del color por medio de una combinación de color con escenas monocromáticas, para reducir así el efecto de todo el espectro cromático. Si la cámara, como se dice, fija sólo la vida real en el celuloide, ¿por qué, casi siempre, le parece a uno que la película en colores es algo falso, escasamente sincero? La explicación me parece que se halla en el hecho de qué en el caso de una reproducción mecánicamente exacta de los colores está ausente la

posición del artista, que éste ha perdido su papel configurador y, por ello, tiene que prescindir de la posibilidad de elegir. La gama de colores tiene su propia lógica y el director ha perdido la batuta si la ha dejado en manos del proceso técnico. Es prácticamente imposible obtener una selección consciente que acentúe los elementos cromáticos del mundo real. Y por muy extraño que nos parezca, aunque el mundo que nos rodea tiene color, la película en blanco y negro reproduce su imagen con mayor cercanía a la verdad psicológica,, naturalista y poética, correspondiendo, por lo tanto, mejor a la naturaleza de un arte que se basa en las características de la visión.

En el fondo, una película en color es el resultado de un debate que incluye la tecnología de la película en color y el color en general.

Poema

Vida, Vida
Por Arseni Alexandrovich Tarkovski

No creo en los presentimientos, tampoco me asustan las señales,
No huyo ni del veneno, ni de las calumnias.
La muerte no existe en el mundo, todos son inmortales,
Todo es inmortal, no hay que temer a la muerte
Ni a los diecisiete, ni a los setenta.

Existe solamente la realidad y la luz.
No hay en este mundo ni oscuridad, ni muerte.
Estamos todos reunidos en la orilla del mar,
Y soy de aquellos que recogen las redes,
Cuando viene, en cardumen, la inmortalidad.

Sigan viviendo en la casa, y ella no se destruirá.
Convocaré a cualquiera de los siglos,
Entraré en él, y construiré allí mi morada.
Por eso están conmigo sus hijos y sus mujeres comparten mi mesa,
Pues, la mesa es una sola para el bisabuelo y para el nieto.

Lo venidero acontece ahora, y si yo levanto la mano,
quedarían cinco rayos de luz para todos ustedes.
Mis clavículas apuntalaron como vigas, los días del pasado,
Medí los años con cadenas del agrimensor, horadé el tiempo,
Como si fuesen los Urales, y elegí el siglo según mi estatura.

Bajamos al sur y levantamos el polvo sobre las estepas…
El pasto alto se alborotó, bromeó el grillo, tocó las herraduras,
Nos auguró el futuro con sus bigotes,
Y me amenazó, como un monje, con la perdición segura.

Até mi destino con las correas a la silla de montar,
Aún erguido en los estribos, cabalgo como un muchacho en los tiempos venideros;
Me satisface mi inmortalidad, para que mi sangre corra de siglo en siglo…
Por un rincón seguro de dulce tibieza pagaría obstinado con mi vida,
Si ella no fuera una aguja voladora, que me tira, como un hilo, por todo el

mundo.

Sobre el actor de cine

Cuando hago una película, en el fondo soy responsable de todo, incluso de la interpretación de los actores. En el teatro, la responsabilidad del actor por su papel y su función dentro de la representación es mucho mayor que en el cine.

Para un actor que aparece en el lugar donde se rueda, a veces es pernicioso conocer toda la idea del director, porque el director estructura él mismo el papel, dejando al actor en muchos momentos una libertad inaudita, una libertad imposible en el teatro. Pero si es el propio actor quien estructura su papel, pierde la posibilidad de actuar de forma espontánea, libre, de influir en las circunstancias dadas por la idea del director. Y el director, que le coloca en la situación deseada, tiene que tener cuidado de que no se introduzca ningún tono equivocado. Hay muchos modos para conseguir que el actor de cine se ponga en la situación adecuada. Eso depende de las circunstancias externas y del temperamento del actor con quien se esté colaborando. En el fondo, lo que hay que conseguir es que el actor se halle en un estado anímico que no se pueda representar. Si una persona está abrumada, es algo que no puede mantener totalmente escondido. Lo mismo ocurre en el cine: en un plano tiene que estar presente la verdad de un estado anímico, algo que no pueda quedar recubierto por nada. Por supuesto que se pueden repartir los papeles: el director prepara la «partitura» de los estados anímicos de los personajes y los actores los tienen que representar o —mejor— tienen que sentirse así durante el rodaje. El unificar las dos cosas en el plató, eso no lo consigue un actor. Por eso hace lo que estaría obligado a hacer si trabajara en el teatro.

Ante la cámara, un actor tiene que actuar de modo auténtico y directo, según las circunstancias dramatúrgicas de cada caso. Cuando al director le entregan los planos de la copia de trabajo, los estudia como si el actor estuviera realmente ante la cámara. Y los monta de acuerdo con las metas artísticas, dando a la acción su lógica interna.

Ahora bien, al cine le falta el contacto inmediato entre actor y público, algo que hace que el teatro sea tan atractivo. Por eso, el cine nunca ocupará el lugar del teatro. El arte cinematográfico, por su parte, vive de la posibilidad de revivir en pantalla un mismo acontecimiento todas las veces que se quiera. Por su naturaleza, es un arte nostálgico. En el teatro, en cambio, el espectáculo vive, se desarrolla, crea una comunicación. Es ésta una forma totalmente distinta del espíritu creativo.

El director de cine recuerda a un coleccionista. Sus objetos, los planos, presentan una vida que ha fijado para siempre, tomándolos de entre una cantidad ingente de detalles y fragmentos que le interesan mucho. Una parte de ellos también pueden tener que ver con el actor y su personaje. Pero esto no tiene por qué ser necesariamente así.

El actor es, como una vez dijo Kleist con gran acierto, algo así como un escultor

en la nieve. Por eso es feliz con el contacto con el público en el momento de su inspiración. Y no hay nada más importante y más elevado que ese momento de unión, en que el actor y su espectador crean arte, por medio de su comunicación. Una representación teatral existe tan sólo el tiempo en que un actor está actuando como creador, cuando está presente; existe, está vivo, corporal y espiritualmente. Sin actor no hay teatro.

A diferencia del actor de cine, el de teatro tiene que estructurar internamente su papel, bajo la guía del director, de principio a fin. Por decirlo de algún modo, tiene que configurar personalmente las líneas de sus sentimientos sobre la base de toda la idea de la representación. Para el cine, por el contrario, se debe rechazar categóricamente esa estructuración personal, el reparto de los acentos, de las fuerzas de la entonación por parte del actor. El actor no conoce las partes de las que surgirá la película. Su única tarea consiste en vivir y en confiar en el director. El director elige aquellos momentos de su existencia que expresen con más claridad la idea de la película. El actor no debe molestarse a sí mismo, no debe exagerar su libertad, una libertad que es incomparable, casi divina.

Al trabajar, intento castigar lo menos posible a los actores con conversaciones y consejos. Y también estoy absolutamente en contra de que sea el propio actor quien cree la relación entre las partes en que él actúa y la película en su totalidad. Ni siquiera debe hacerlo con escenas cercanas a las suyas. Por ejemplo, consideré que era conveniente que la actriz protagonista de *El espejo*, Margarita Terechova, en esa escena en que, sentada en una valla, fumando, espera la llegada de su marido y padre de sus hijos, no conociera el guión de la película. Para interpretar bien su papel, era mejor que no supiera si en las escenas siguientes su marido volvería a estar con ella o no. Por eso, no le dije nada del desarrollo, para que no lo escenificara; en ese momento tenía que estar en el mismo estado anímico que mi madre en aquel entonces; mi madre, que era su modelo y que no sabía cuál sería su futuro. Supongo que todos estarán de acuerdo en que la Terechova se habría comportado de otra manera en aquella escena si hubiera sabido cuáles habrían de ser en el futuro sus relaciones con su marido. Su comportamiento hubiera sido no sólo distinto, sino también falto de sinceridad, confundido por las informaciones previas. De acuerdo con el final de la historia, hubiera representado aquella escena con resignación. Como de pasada, inconscientemente, sin haberlo deseado si no lo hubiera deseado también el director, la Terechova introdujo en esa escena una sensación de última espera y todos nosotros nos dimos cuenta de ello. Y en la película sólo deberíamos sentir el carácter único de aquel momento, desprendido de todo lo demás.

Todo lo que es contrario a los actores acaba siendo contrario al director. En el teatro es bueno que en cada cuadro reconozcamos la idea filosófica de la escena. Para el teatro esto sería lo natural, lo único correcto. Si la actriz hubiera conocido el futuro

de la protagonista de *El espejo*, esto habría tenido consecuencias para ella. Pero, para nosotros, lo importante es que ella viviera aquellos minutos como si fueran minutos de su propia vida, cuyo «guión» afortunadamente le resultaba desconocido. Si lo hubiera sabido, probablemente se habría comportado entre la esperanza y la resignación. Pero dentro de las circunstancias dadas —la espera del marido—, la actriz tenía que pasar por una etapa de su vida, una etapa llena de misterio, cubierto para ella por un espeso velo.

Lo más importante es que un actor, de acuerdo con su estructura psicofísica, emocional e intelectual, exprese un estado anímico que le sea propio, sólo suyo, y de una forma que también sea únicamente suya. De qué forma lo haga, eso da igual. Ello significa que en mi opinión uno no tiene derecho a imponerle a un actor una forma particular de expresión cuando un estado anímico forma parte real de su individualidad. Cada persona vive una misma situación de una forma propia, singular. Por ejemplo, de entre aquellos que están acosados por el dolor y la melancolía, unos intentan abrirse, «descargar el alma», y otros se cierran y quieren estar a solas con su dolor.

En muchas películas he podido observar que los actores copian los gestos y los manierismos de su director. Así era con Vasili Schukchin, muy influido por Sergei Gerasunov[42]; y lo mismo se puede decir de Kuravliov cuando trabajó a las órdenes de Schukchin. Yo le vi cómo imitaba descaradamente a Schukchin. Nunca he obligado a los actores a entender su papel de un modo determinado y estoy dispuesto a concederles la libertad más absoluta, si antes del rodaje me han demostrado su total independencia frente a una idea preconcebida.

Si el director quiere conseguir que su actor se halle en un estado determinado, antes tiene que sentirlo él mismo. Sólo así conseguirá el tono adecuado. Por eso tampoco se puede ir a una casa desconocida para rodar allí una escena ensayada previamente en otro lugar. Es una casa ajena, donde viven personas extrañas. Y por ello tampoco ayudará a que se expresen unas personas que proceden de otro mundo.

La tarea primordial de un director al elaborar una escena de una película consiste en poner a los actores en un estado anímico auténtico, convincente. Y esto, por supuesto, se consigue con cada actor de una forma distinta. La Terechova, por ejemplo, no conocía todo el guión, sino que sólo iba actuando por partes, en escenas sueltas. Cuando, finalmente, entendió que no le iba a decir nada del asunto de la película y que no conocería el sentido pleno de su papel, se quedó helada. Por eso, todo aquel mosaico de escenas en que actuaba, escenas que luego configuré en un todo con imágenes que formaban una unidad, fue interpretado por ella de forma intuitiva. Al principio resultó bastante difícil. Le costó no poco confiar en mí, creer sin más que yo podía predecir lo que ocurriría con su papel.

En ocasiones tuve que trabajar también con actores que, sencillamente, no

acabaron de confiar en mi idea hasta el final del rodaje. De algún modo, durante todo el tiempo estuvieron queriendo ser el director de su propio papel, al margen de la futura película. Para mí, actores como éstos son poco profesionales. En mi opinión, es un actor profesional aquel que es capaz de adentrarse con rapidez, con naturalidad y sobre todo sin que se note esfuerzo alguno, en cualquier regla del juego que se le comunique. Tiene que estar en condiciones de reaccionar ante cualquier situación improvisada de forma espontánea e individual. Me interesa trabajar sólo con actores de esta clase. Trabajar con otros me resulta simplemente estúpido, porque en el fondo están actuando con lugares comunes más o menos simples.

En cambio, qué gran actor aquel Anatoli Solonitsin, ya fallecido y a quien tanto echo de menos. También Margarita Terechova, al final, entendió en qué consistía su trabajo en *El espejo*, y lo que se esperaba de ella, por lo que actuó con facilidad, libremente, con confianza ilimitada en la idea del director. Así son los actores que creen en el director con la confianza de un niño. Y esta confianza a mí me inspira enormemente.

Anatoli Solonitsin era un actor nato: un hombre nervioso y sensible, fácilmente influenciable. No resultaba difícil ponerle en el estado anímico necesario.

Para mí es importantísimo que un actor no haga la pregunta tradicional, tremendamente absurda, de los actores soviéticos formados según el método de Stanislavski: «¿Por qué, para qué y con qué idea de fondo?» Afortunadamente, Anatoli Solonitsin nunca me planteó esa pregunta. Había entendido la diferencia entre el cine y el teatro.

O hablemos de un actor como Nikolai Grigorevich Grinko, que actuó a menudo en mis películas. Una persona y un actor noble, muy amable. Le aprecio por su sinceridad y su sensibilidad, por su riqueza interior.

Cuando en cierta ocasión le preguntaron a René Clair por su trabajo con los actores, contestó que no «trabajaba» con ellos, sino que les pagaba. En este presunto cinismo, de que le acusó en tiempos la crítica soviética, se encierra en el fondo un altísimo respeto por la profesión de actor. Y una confianza profunda en quien domina su arte. Pero, a veces, un director también tiene que trabajar con personas que no tienen aptitud ninguna para ser actor. Qué grandiosa es, por el contrario, la labor de Antonioni con los actores en *La aventura,* y la de Orson Welles en *Ciudadano Kane*. Con ellos, uno tiene la impresión de tener ante los ojos personajes únicos, incomparablemente convincentes. Pero estamos ante un poder de convicción que cualitativamente es absolutamente distinto, es específico del cine y se diferencia de manera esencial de la expresividad de un actor teatral.

Así, no llegué a una verdadera colaboración creativa con Donatas Banionis, que interpretaba el papel protagonista en mi película *Solaris*. Banionis es uno de esos actores analíticos, que simplemente no saben trabajar antes de haber comprendido

«por qué» y «para qué» interpretan algo. Es incapaz de interpretar algo de forma espontánea, que le salga de dentro; tiene necesidad de haber estructurado antes su papel. Necesita, pues, información exacta sobre la relación de las partes entre sí y sobre los demás actores, y no sólo los de sus propias escenas, sino de toda la película. De esta forma intenta ponerse él mismo en el papel del director, lo que probablemente sea una consecuencia de haber trabajado muchos años en el teatro. Sencillamente, no puede hacerse a la idea de que un actor de cine no está en condiciones de imaginarse la película entera. Ni siquiera el mejor director, suponiendo que sepa perfectamente lo que quiere, lo consigue siempre. Aun así, Donatas «bordó» el papel de Kelvin, y le estoy muy agradecido al destino que fuera precisamente él quien lo interpretara. Pero trabajar con él no fue nada fácil.

Ya he dicho que es necesario tratar a cada actor de forma diferente. Es más, resulta necesario tratar a un mismo actor de forma muy diferente en cada caso, dependiendo de su papel. Aquí el director tiene que poseer gran inventiva para conseguir el efecto que desea. Tomemos por ejemplo a Kolia Burljaiev, que en *Andrei Rublev* interpretaba el papel de Boris, el hijo del campanero. Tras *La infancia de Iván*, ésta era la segunda vez que actuaba ante la cámara en una de mis películas. Durdnte la fase de rodaje hice que mis ayudantes corrieran el rumor de que yo estaba absolutamente descontento con su trabajo y que quizá hiciese que sus escenas se repitieran con otro actor. Para mí, era urgentemente necesario que sintiera a sus espaldas una amenaza, un peligro, y que se mostrara inseguro. Y que expresara esa inseguridad ante la cámara de modo convincente. Burljaiev es un actor tremendamente distraído, que busca el efectismo superficial, a través de un cierto temperamento artístico. Por todo eso me sentí obligado a hacerle perder su seguridad. Aun así no representó su papel al nivel de mis actores preferidos: Irma Rausch, Anatoli Solonitsin, Nikolai Grinko o la Beischenova o la Nasarova.

También el actor Iván Lapikov, que a mi modo de ver representa el papel de Kiril con excesiva superficialidad, destaca con respecto al tono general de los actores en esta película. Es teatral; es decir, está interpretando la idea, sus relaciones con ese papel, su carácter.

Lo que quiero decir se desprende de un estudio rápido de la película *La vergüenza*, de Ingmar Bergman. En toda la película no hay ni un solo «fragmento de actor», en que un actor interprete la idea del director, es decir, la idea de su carácter y de su relación con él, como si la viera desde la perspectiva de esa idea fundamental. Aquí, el actor está escondido detrás de una figura viva y se funde plenamente con ella. Los protagonistas de esa película son un juguete en manos de las circunstancias, de las que dependen plenamente…, y se comportan en consonancia. No intentan transmitirnos ni una idea ni conclusiones de los hechos, todo esto lo dejan en manos de la película en su totalidad y de la idea del director. Y esa misión la cumplen de

manera extraordinaria. De todas aquellas personas nunca se puede decir quién es realmente «bueno» y quién «malo». Por ejemplo, yo nunca podría decir que Max von Sydow es una mala persona. Allí, todos son en parte buenos y en parte malos. A nadie se condena en esa película, porque los actores interpretan sus papeles sin siquiera una idea de tendenciosidad. Y es porque el director utiliza las circunstancias externas para estudiar cómo reacciona el hombre ante situaciones extremas, cuando se cuestionan todos los valores éticos. Es decir, el director no los utiliza para ilustrar una idea ya concebida.

Basta con estudiar el papel de Max von Sydow, tan fantásticamente interpretado. Es una persona excelente. Un músico suave y sensible. Aparentemente es un cobarde. Pero no toda persona audaz tiene que ser buena, y no todo cobarde tiene que ser de forma natural un malvado. No hay duda de que el protagonista de *La vergüenza*, de Bergman, es un hombre pusilánime. Su mujer es mucho más fuerte; ella le presta también las fuerzas para superar su miedo. Pero todo eso no basta. Él sufre por su propia debilidad, por su vulnerabilidad y su falta de resistencia. Por eso intenta esconderse, desaparecer en una esquina, no ver ni oír nada. Y lo hace como un niño, ingenuamente, con absoluta sinceridad. Pero cuando la vida le obliga a defenderse, se convierte de inmediato en un canalla. Pierde lo mejor que tenía, pero todo el dramatismo y el absurdo de la situación consiste en que, gracias a su nueva cualidad, pasa a ser alguien importante para su mujer. Ella, que hasta entonces le había despreciado, le necesita y busca en él protección y salvación. Y sigue arrastrándose tras él, incluso cuando éste la ha abofeteado y echado. Se vislumbra aquí la vieja idea de la pasividad de lo bueno y la actividad de lo malo. Pero, ¡con qué complejidad se expresa! Aquel hombre, incapaz en un principio de matar una mosca, se convierte en un cínico en cuanto ha descubierto un método de autoafirmación. Hay en este personaje algo de Hamlet.

Pues, en mi opinión, el príncipe de Dinamarca no se hunde después del duelo, donde tiene lugar su muerte física. Sucede más bien después de la «ratonera», donde se da cuenta de que la inexorabilidad de las leyes de vida, a él, al humanista, al intelectual, le obligan a actuar igual que aquella indigna criatura encerrada en Elsinore. También aquel individuo sombrío al que da vida Max von Sydow pierde todos los escrúpulos: es un asesino y no mueve un dedo para salvar al prójimo. Actúa ya tan sólo para su propio bien y provecho. Hay que ser una persona muy recta para sentir miedo y pavor ante la sucia necesidad del asesinato. Si una persona pierde ese miedo, se convierte en una persona «valiente» y pierde también su espiritualidad, su sinceridad intelectual y su inocencia. De manera especial la guerra desata en el hombre con meridiana claridad fuerzas crueles, antihumanas. En la película de Bergman la guerra se convierte en un fenómeno que nos desvela la visión del hombre que tiene el director, con la misma claridad que la enfermedad de la protagonista en

su película *Como en un espejo*.

Normalmente no suelo saber con antelación qué actores trabajarán en mis películas. La única excepción sería probablemente Anatoli Solonitsin, que mientras vivió estuvo presente en todas ellas. En mi relación con él había algo casi supersticioso. También el guión de *Nostalghia* lo había escrito pensando en él. Y es casi un símbolo que la muerte de este actor dividiera mi vida, en su faceta artística y también en la personal, en dos mitades: aquella que se desarrolló en Rusia y la que vino después.

La elección de actores suele ser para mí un proceso largo, doloroso. Hasta mediado el rodaje es absolutamente imposible saber si se ha elegido bien a los actores o si uno se ha equivocado. Lo más difícil es quizá ir desarrollando confianza en mi elección, creer que la individualidad de los actores responde efectivamente a mis ideas. En la elección cuento con un gran apoyo: mis ayudantes. Cuando preparábamos *Solaris*, Paulovna Tarkovskaya, mi mujer y mi gran apoyo, fue a los estudios de cine de Leningrado, para buscar allí un actor para el papel de Snaut. Trajo al excelente actor estoniano Yuri Yarvet, que por entonces estaba actuando en la versión cinematográfica del *Rey Lear* que estaba filmando Gregori Kosinzev[43].

Desde el principio sabíamos que para el papel de Snaut necesitábamos un actor con una mirada ingenua, asustada, perturbada. Con sus maravillosos ojos de niño, tan azules, Yarvet se adaptaba plenamente a nuestras ideas. Hoy me causa profunda tristeza que le pidiéramos que interpretara su papel en ruso. Así tuvimos que repetir escenas muchas veces; hubiera sido mejor que hablara en estoniano y le dobláramos luego. Indudablemente habría representado su papel aún con mayor libertad, con más claridad y riqueza de matices.

En cierta ocasión, ensayando con él una escena, le pedí que la repitiéramos una vez más y que la hiciera un poquito más «triste». Lo hizo exactamente tal y como se lo pedíamos. Una vez rodada la escena, me preguntó en su horripilante ruso: «¿Y qué significa "un poquito más triste"?»

El cine se diferencia del teatro —ya lo hemos dichoprecisamente por fijar la individualidad en un mosaico de planos, de los que luego el director conforma una unidad artística. El teatro, en cambio, exige un trabajo de los actores en que lo especulativo y lo analítico tiene una gran importancia: aquí es importante determinar el principio de cada representación en el contexto de la idea global, conocer el esquema del comportamiento de las personas, elaborar la esfera de su influencia mutua y también las líneas generales del comportamiento de los actores y de su motivación. En el cine, por el contrario, hay una sola cosa importante: la verdad de unos estados momentáneos. Pero qué difícil es a veces alcanzar esa verdad, qué difícil es no impedir al actor que viva su vida en el plano. Qué difícil es acceder hasta los rincones más recónditos del estado psicológico de un actor, rincones profundos

que en un papel le proporcionan posibilidades sorprendentes para expresarse a sí mismo.

Una vida escenificada no puede ser algo documental. Al analizar una película habría que estudiar cómo, de qué modo el director ha organizado la vida ante el objetivo, pero no los métodos de los que el director de fotografía se ha valido para filmar esa acción. Otar Ioseliani[44], por ejemplo, pasa de *La caída de las hojas* a *Érase una vez un mirlo cantor* y *Sinfonía pastoral*. Una mirada superficial, indiferente y formal se quedaría con los detalles allí documentados, sin darse cuenta de lo más importante, que es la visión poética que Ioseliani tiene del mundo. El que su cámara —su modo de filmar— sea «documental» o poética es algo que para mí carece de importancia. Cada artista bebe de su propia fuente. Y para el autor de *Sinfonía pastoral* no hay nada más importante que un camión en una carretera polvorienta, que la persecución consecuente y escrupulosa de los veraneantes en su paseo, lleno de insignificancia cotidiana y, sin embargo, lleno de poesía. De ello quiere hablar, sin romanticismo y sin patetismo externo.

Un amor expresado de esta manera es cien veces más convincente que la entonación pseudopoética en la *Romanza de los enamorados*, de Nikita Mijalkov-Konchalovski. En esa película se declama con grandilocuencia, de acuerdo con las leyes de un género ya existente del que el director se había pavoneado, dándose importancia incluso durante el rodaje. Pero qué frialdad, qué inaguantable vanidad y falsedad se desprenden de esa película. Ningún género puede ser una justificación para que un director hable con voz ajena de cosas que le dejan totalmente frío. Nada más equivocado que creer que las películas de Otar Ioselani son «prosaicas» y las de Nikita Mijalkov-Konchalovski, «poéticas». Pues lo poético se expresa en Ioselani en aquello que ama y no en lo que ha pensado para demostrar el pseudoromanticismo de su visión del mundo.

Y además, no soporto todas esas «etiquetas» y compartimentos estancos. Por ejemplo, me resulta desagradable si alguien habla del «simbolismo» de Bergman. En mi opinión, aquí se expresa todo lo contrario: con un naturalismo casi biológico, Bergman llega a una verdad humana, en sentido espiritual, una verdad que le resulta importante.

Quiero afirmar lo siguiente: el que un director posea un pensamiento profundo o no, es algo que se muestra en el motivo por el que hace una película. El cómo, el método, carece de importancia.

No es bueno que el director se dedique a reflexionar sobre el estilo «poético», «intelectual» o «documental»; que reflexione sólo sobre cómo mantener hasta el final sus ideales, con total consecuencia. En el arte no puede haber autenticidad y objetividad documentales. La objetividad es siempre la de un autor, es decir, es subjetiva. Esto es así incluso en el caso de que el autor se dedique a montar material

documental.

Si, en mi opinión los actores deben representar siempre con autenticidad vital, entonces se plantea la cuestión de qué decir sobre la tragicomedia, la farsa o el melodrama, donde la forma de representar del actor siempre puede ser hiperbólica.

Una simple trasposición de criterios teatrales sobre los géneros al cine me parece inadecuada por principio. Entre otras cosas porque el teatro opera con unas dimensiones muy diferentes de circunstancias convencionales. Cuando se habla de «géneros» cinematográficos, normalmente se está hablando de productos comerciales, de comedias, películas del Oeste, dramas psicológicos, películas policíacas, musicales, de terror, melodramas, etc. Pero todo esto, ¿qué tiene que ver con el arte? Éstos son «artículos de masas», objetos de consumo, si se quiere. Al arte cinematográfico estas formas omnipresentes se le han adherido, desgraciadamente, por medio de intereses comerciales. Pero el cine, en su sentido verdadero, no conoce más que una forma de pensar: el pensamiento poético, que une lo que no se puede unir, lo paradójico, y que convierte el arte cinematográfico en una forma adecuada de expresar las ideas y los sentimientos de su autor.

La verdadera imagen cinematográfica se basa en superar los límites de los géneros. El artista se esfuerza por expresar sus ideales, que no se pueden encerrar en los parámetros de un género.

Por ejemplo, ¿en qué género trabaja Robert Bresson? En ninguno, por supuesto. Bresson es Bresson. Él es su propio género. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Buñuel, en el fondo son idénticos sólo a sí mismos. ¿Y Chaplin? ¿Es que está interpretando meramente una comedia? No, es Chaplin y nada más: un fenómeno único, irrepetible. Ya el mismo término de «género» desprende un frío glacial. Porque los artistas son como microcosmos, cada uno el suyo. ¿Cómo meterlos en los límites convencionales de cualquier género? El que Bergman también intentara rodar una comedia de estilo comercial no tiene nada que ver con esto. Y además, lo hizo con escaso éxito. La fama la adquirió en todo el mundo por películas de otro tipo[45].

O fijémonos en Chaplin. Aquí tenemos la hipérbole más pura, pero lo más esencial es que Chaplin cautiva en todo momento por el comportamiento verídico de los héroes que interpreta. Aun en las situaciones más precarias es natural; por eso incita a la risa. Sus héroes, precisamente por el absurdo del mundo hiperbolizado que les rodea, tienen una lógica incuestionable. A veces parece que Chaplin estuviera muerto desde hace ya 300 años. Hasta tal punto es un clásico de grandeza absoluta.

¿Pero, es que puede haber algo más paradójico que esa situación tan improbable en que alguien que esté comiendo espaguetis, se coma, sin darse cuenta, las serpentinas que cuelgan del techo? Y el modo de representar de Chaplin, con todo, sigue siendo casi naturalista, carente de artificio. Y nosotros sabemos perfectamente que todo eso es ficción y exageración. Pero como la representación de esa idea

hiperbólica sigue siendo verídica y natural, la escena es convincente y de tremenda comicidad. Aquí Chaplin no actúa. En situaciones que a veces son tremendamente idiotas él vive una vida plenamente natural.

El cine tiene su propia especificidad de representación por parte de los actores. Lo que no significa que los directores trabajen con sus actores siempre de la misma manera; los actores de Fellini se diferencian claramente de los de Bresson. Aunque sólo sea porque estos directores necesitan tipos humanos muy diferentes.

Si hoy uno ve las películas mudas del director Jakov Protazanov[46], en tiempos muy popular entre un público de masas en Rusia, es desagradable ver que aquí los actores quedan sometidos completamente a convenciones puramente teatrales. Que aquí se utilizan de forma descarada esquemas teatrales ya anticuados y se fuerza a cualquier precio una plasticidad en la representación. Las películas se esfuerzan por ser cómicas en la comedia y por ser lo más «expresivas» posible en las situaciones dramáticas. Pero cuanto más se esfuerzan, tanto más claramente se ha ido viendo a lo largo, de los años que su «método» es insostenible. La mayoría de las películas antiguas envejecían tan rápidamente porque no habían desarrollado ninguna sensibilidad para las peculiaridades del comportamiento de los actores.

Por el contrario, los actores en las películas de Bresson —al menos a mi entender — nunca parecerán anticuados. Y lo mismo ocurrirá con sus películas. Porque en ellas no hay nada espectacular, sobresaliente. Pero hay una profundísima verdad del sentido de humanidad. Sus actores no representan miméticamente imágenes, sino que viven ante nuestros ojos su propia vida, una vida que han interiorizado a fondo. Basta pensar en *Mouchette*. ¿Se le puede ocurrir a alguien que en esta película la protagonista haya pensado en el público siquiera un segundo? ¿Y que haya pensado en cómo comunicarle la «profundidad» de lo que ha vivido? ¿Acaso muestra al espectador lo mal que le van las cosas? No, no lo hace nunca, ni en un solo momento. Ni siquiera se le ocurre que su vida interior pueda ser objeto de observación o dar testimonio de algo. Está viviendo en su mundo cerrado, profundo, concentrado, y nos fascina precisamente por eso. Estoy plenamente convencido de que esta película, seguirá, durante decenios, causándonos la misma sobrecogedora impresión como en el momento de su estreno. Igual que la película muda de Carl Theodor Dreyer sobre Juana de Arco[47].

Pero es sabido que de la historia nadie aprende. Por eso, los jóvenes directores vuelven a aquella representación teatral, que pertenece al pasado y creíamos ya superada. En la película de Larissa Chepitko *La ascensión* no me acabó de convencer el deseo patente de «expresividad» cargada de ambigüedad, lo que al final lleva a un modo de narrar unívoco, con estilo de «parábola». Como otros directores, también Larissa Chepitko, por algún motivo, quería «conmover» a su espectador con unas vivencias de su protagonista exageradamente marcadas. Parecía temer que no se le

entendiera y, por eso, ponía a su protagonista sobre tremendos pedestales. Hasta la iluminación de los actores se veía subrayada por la preocupación de dar al relato una «ambigüedad» especial. Pero desgraciadamente ésta se torna en especulación y falta de credibilidad. Para obligar al espectador a compadecerse, la directora obligó también a sus actores a demostrar los sufrimientos de las figuras que representaban. Todo en la película es más atormentado y doloroso que en la propia vida. Por eso se desprende de ella frialdad e indiferencia. Es como si la propia autora no hubiera entendido su idea. Uno no debería esforzarse por «plantearle al espectador una idea»; ésta es una tarea ingrata y sin sentido. Es mejor mostrarle la vida y él ya sabrá qué hacer con ella. Siento muchísimo tener que decir algo así de una directora tan excelente como Larissa Chepitko.

El cine no necesita actores que «actúen». Es horrible ver cuántas veces los actores, con una tenacidad digna de mejor causa, intentan «explicar» su texto a los espectadores, cuando éstos ya hace tiempo que han entendido cómo tienen que reaccionar. Pero los actores siguen insistiendo y parecen desconfiar demasiado de la fantasía de sus espectadores. En ese caso, ¿cuál es la diferencia entre esos actores y un Iván Mozchuchin, la «estrella» del cine prerrevolucionario ruso? ¿Sólo el hecho de que las películas se realizan ahora técnicamente mejor? En el arte, el nivel técnico como tal no significa nada. Si esto no fuera así, habría que decir que el cine no tiene nada que ver con el arte. Y que sólo estamos hablando de problemas comerciales, de efectos, que nada tienen que ver con la esencia del asunto, con el misterio del efecto cinematográfico. Y si esto fuera así, hoy no nos afectarían ni Chaplin ni Dreyer ni *La tierra*, de Dovzhenko. Pero todo esto sigue ejerciendo hoy el mismo efecto, la misma fuerza, que el día de su estreno.

El ser cómico no significa conseguir que alguien se ría. Y tampoco quiere decir mover a compasión, conseguir que el espectador suelte unas lagrimitas. La hipérbole sólo es posible como principio constructivo de toda una obra, como característica de su sistema de imágenes, pero no como uno de sus métodos. La escritura de un actor no debe ser ni forzada ul acentuada ni caligráfica. A veces lo irreal es lo que realmente expresa la realidad. Ya Dimitri Karamazov[48] lo decía: «El realismo… ¡una broma de mal gusto!»

Como forma del conocimiento que es, todo arte tiende a lo realista, pero lo realista no se debe identificar con la descripción del ambiente y con el naturalismo. ¿O es que un preludio de Johann Sebastian Bach no hace relación a la verdad y —en ese sentido— es realista?

En nuestra escenificación de *Hamlet*, en el teatro Komsomol de Moscú, queríamos representar la muerte de Polonio de la siguiente manera: herido de muerte por Hamlet, Polonio sale de su escondite y aprieta su turbante rojo contra el pecho como si quisiera cubrir así su herida. Luego lo deja caer, lo pierde, intenta darse la

vuelta para recogerlo, como si quisiera limpiar lo que él ha ensuciado. No le parece bien manchar el suelo con sangre en presencia de su señor, pero le fallan las fuerzas. El turbante rojo que Polonio deja caer es realmente un turbante, pero también un símbolo de sangre, una metáfora. La sangre verdadera, en el teatro, no puede demostrar de forma convincente una verdad poética cuando se utiliza en una función univocamente naturalista. En el cine, sin embargo, la sangre es… sangre, y nada más, no es un símbolo que represente algo. Y si el protagonista de *Cenizas y diamantes*, de Andrezj Wajda, herido mortalmente en medio de la ropa colgada para secar, al caer se agarra a un paño blanco en que aparece una mancha roja —rojo y blanco, los colores de la bandera polaca—, esto es más bien una imagen literaria y no cinematográfica, aunque esta imagen posee en verdad una inmensa fuerza emocional.

El cine depende demasiado de la vida, le dedica demasiada atención, como para que se pueda encerrar en géneros, como para que se puedan conseguir emociones con la ayuda de esquemas propios de un género; a diferencia del teatro, que trabaja con ideas y en el que incluso el carácter de un personaje es una idea.

Por supuesto que todo arte es también artificial. Sólo simboliza una verdad. Éste es un hecho de todos conocido, pero la «artificiosidad» que se base en conocimientos deficientes, en falta de profesionalidad, no se debe entender como una estilización consciente, cuando esa exageración no se debe a las exigencias de un determinado sistema de imágenes, sino tan sólo a un empeño exageradamente esforzado y a la necesidad de conseguir un efecto a cualquier precio.

El deseo de querer aparecer —caiga quien caiga— como un artista notablemente creativo es un síntoma de provincianismo. Hay que respetar al espectador y su dignidad. No hay que echarle el aliento a la cara; eso no les gusta ni siquiera a los gatos o a los perros.

Por supuesto que esto es también una cuestión de la confianza que uno tenga en el espectador, aunque —naturalmente— es imposible pensar en cada persona que esté allí, sentada en la sala. El artista sueña con un máximo de entendimiento, a pesar de que siempre conseguirá transmitir al espectador tan sólo una fracción de su mensaje. Pero conviene que no se preocupe demasiado: lo único que debe tener en cuenta con total perseverancia es expresar su idea todo lo sinceramente que pueda. A menudo se dice a los actores que sólo tienen que transmitir una idea concreta, la que sea. Y entonces se convierten en simples «portadores de ideas» y con eso se ha sacrificado la verdad de la imagen.

Lo más llamativo en la película *Érase una vez un mirlo cantor*, de Otar Ioseliani, es su confianza en los actores no profesionales. ¿Eso qué quiere decir? No cabe duda alguna sobre la autenticidad del actor principal: en pantalla vive, con toda seguridad, de forma visible para todos, una vida auténtica, llena de eso, de vida, con una relación directa con cada uno de nosotros, con nuestras propias experiencias.

Para poder ser expresivo como actor de cine, no basta con ser sencillamente comprensivo. Además hay que ser sincero, verídico, aunque muchas veces no se entienda bien en qué consiste esa sinceridad.

Poema

Eurídice
Por Arseni Alexandrovich Tarkovski

El hombre tiene un solo cuerpo,
Como una celda incomunicada,
El alma ya está harta
De esa envoltura apretada,
Con los ojos y los oídos
De tamaño tan escueto,
Con la piel –pura cicatriz-
Que viste el esqueleto.

A través de la retina vuela,
Hacia el manantial del cielo,
Hacia el eje helado,
Hacia la carroza de pájaro,
Y oye desde las rejas
De su prisión viviente,
El parloteo de bosques y prados,
La trompeta de los siete mares.

Es un pecado tener el alma sin cuerpo,
Es lo mismo que un cuerpo sin camisa,
Como si no tuviera ni obra, ni proyecto,
Ningún designio, ni una sola línea.
Puros enigmas sin ninguna clave.
Pues, quien volvería hacia atrás,
Después de haber bailado
Donde nadie bailaría jamás.

Y sueño con un alma diferente,
Vestida de otra manera,
Que arde, recorriendo siempre
El camino entre la timidez y la espera,
Como una llamada seca, sin reflejo,
Que corre al ras del suelo
Y como un recuerdo, nos deja

El ramo de las lilas en la mesa.

Corre, niño; no te apiades
De Eurídice desdichada,
Echa rodar por el mundo
Tu aro de cobre con una vaca,
Mientras, apenas audible,
Pero respondiendo a cada paso,
La tierra suena en los oídos
Tan alegre y austera.

Sobre la música y los ruidos

Como es sabido, la música entró en el cine ya en tiempos del cine mudo, cuando un pianista ilustraba con su acompañamiento lo que acontecía en la pantalla, con una música que correspondía al ritmo y a la tensión emocional de las imágenes. Ésta era una sobrecarga mecánica de la imagen con música, casual y —en cuanto a su valor ilustrativo— primitiva. Extrañamente, este principio de utilización de la música en el cine se ha conservado, de manera casi idéntica, hasta nuestros días. Un episodio se «apoya» con acompañamiento musical, para ilustrar otra vez el tema principal y para subrayar su valor emocional. A veces se quiere que la música sirva sólo para salvar unas imágenes fallidas.

A mí lo que más me convence es un método en que la música surja casi como un estribillo poético. Si en una poesía nos encontramos con un estribillo, entonces, enriquecidos por la información de lo que acabamos de leer, retornamos a aquel punto de partida que inspiró al autor a escribir aquellos versos. El estribillo hace que en nosotros renazca aquel estado originario con el que nosotros entramos en ese mundo poético que para nosotros era nuevo. Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata. Podríamos decir que retornamos a las fuentes.

En este caso, la música no sólo refuerza e ilustra un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, sino que abre la posibilidad de una impresión nueva, cualitativamente distinta, del mismo material. Si nos exponemos a la fuerza elemental de la música, provocada por un estribillo, estamos volviendo, con una experiencia emocional nueva, enriquecida, a los sentimientos ya vividos. En este caso, la introducción de un elemento musical modifica el colorido, a veces incluso la sustancia de esa vida fijada en un plano. Es más, la música puede introducir en el material ciertas entonaciones líricas, que surgen de la experiencia del autor. Así, en *El espejo*, una película biográfica, la música en muchos casos está tomada de la propia vida, es una parte de la experiencia interna del autor; es un elemento importante para la configuración del mundo del héroe lírico en esta película.

La música puede jugar un papel funcional cuando el material visual tiene que experimentar una cierta deformación en la recepción por el espectador. Cuando se quiere que, en su percepción, resulte más pesado o más liviano, más transparente y suave o más rudo y más sólido. Si un director utiliza una determinada música, obtiene así la posibilidad de dirigir los sentimientos de sus espectadores en la dirección que pretende conseguir, ampliando sus relaciones para con el objeto que se le presenta de forma visual. Con ello no modifica el sentido del objeto, pero se le da una vivacidad suplementaria. El espectador lo percibe —al menos potencialmente— en el contexto de una nueva unidad, una de cuyas componentes ahora es también la música. A la percepción se le añade, pues, un nuevo aspecto.

Tengo la esperanza de que, en mis películas, la música no sea tan sólo una «ilustración unidimensional de las imágenes»; y eñ ningún caso quiero que sea percibida como un aura emocional de los objetos representados, con lo que se quiera mover a los espectadores a ver la representación en la entonación que yo he elegido. La música en una película es para mí siempre un elemento natural del mundo sonoro, una parte de la vida del hombre, aunque siempre es posible que en una película sonora, trabajada con toda consecuencia, no quede sitio para la música, y sea suplantada por ruidos, más interesantes desde el punto de vista del arte cinematográfico, cosa que yo he procurado en mis dos últimas películas: *Stalker* y *Nostalghia*.

Para conseguir que la imagen filmica sea real y plenamente sonora, probablemente haya que prescindir conscientemente de la música. Viendo las cosas desde un punto de vista estricto, el mundo transformado fílmicamente y el musicalmente elaborado son dos mundos paralelos, en conflicto. Un mundo sonoro organizado de forma adecuada es, por esencia, un mundo musical y como tal un mundo profundamente cinematográfico.

Otar Ioseliani, por ejemplo, trabaja extraordinariamente bien con el tono, pero su método se diferencia radicalmente del mío. Utiliza un trasfondo de ruidos cotidianos, naturales, con una persistencia tal que nos convence tan plenamente del carácter ordinario de lo que se ve en pantalla, que uno ya es incapaz de imaginarse esto sin un fonograma detallado.

¿Qué es un mundo sonoro naturalista? En el cine, esto, en cualquier caso, es algo inimaginable, pues en una toma tendrían que existir simultáneamente pasos, ruido, fragmentos de palabras, viento, ladridos, gallinas, etc. Todas estas imágenes fijadas en una toma tendrían que expresarse también de modo adecuado en el fonograma. Lo que saldría sería una tremenda cacofonía y la película, finalmente, tendría que prescindir del nivel de los sonidos. Si no se seleccionan los sonidos, al final esa película sería equiparable al cine mudo, pues se escaparía la imagen del mundo sonoro, carecería de cualquier expresividad sonora propia.

Si en las películas de Bergman resuenan pasos en un corredor vacío, campanadas de un reloj o ruido de vestidos al moverse, parece que el director utiliza los sonidos de modo naturalista. Pero en realidad este «naturalismo» exagera los sonidos, los estructura y los hiperboliza. Entresaca un solo sonido e ignora todos los demás acontecimientos acústicos colaterales, que en la vida real es seguro que se oirían. Así, en *Los comulgantes,* en la escena en que a orillas del río encuentran el cadáver de la suicida, sólo se oye el agua. Durante toda la escena, no se oye nada más que el agua, que nunca calla, no se escucha ni un solo sonido más, ni los pasos ni las palabras que se dicen las personas a orillas del río. Ésta es la expresividad acústica de Bergman.

En el fondo yo tiendo a pensar que el mundo ya suena de por sí muy bien y que el

cine en realidad no necesita música, con tal de que aprendamos a oír bien. Pero en el cine moderno también hay ejemplos de una utilización extraordinaria, llena de virtuosismo, de la música. Así, en *La vergüenza*, de Bergman, suenan, a través de un miserable transistor, partes de maravillosas composiciones musicales, perturbadas por ruidos diversos. Me acuerdo también de la fantástica música de Nino Rota para *8 y 1/2*, de Fellini, una música triste, sentimental y también un tanto irónica.

En algunas escenas de *El espejo* utilizamos, en colaboración con el compositor Artemiev, música electrónica, que en mi opinión encuentra muchísimas aplicaciones en el cine. Queríamos que sonara como un eco lejano, como lamentos y ruidos extraterrestres, expresando un sucedáneo de la realidad y a la vez estados anímicos concretos, con sonidos que reprodujeran con mucha exactitud el sonido de la vida interior. La música electrónica desaparece exactamente en el momento en que comenzamos a percibirla, a comprender cómo se ha estructurado. Artemiev consigue los sonidos por vías muy complejas. Había que eliminar de la música electrónica todas las características de su origen experimental y artificial, para poder experimentarla como un sonido orgánico del mundo.

En cambio, la música instrumental es un arte tan independiente, que resulta mucho más difícil de integrar en una película, convirtiéndola en un elemento orgánico de ésta. Su uso siempre es un compromiso; siempre es ilustrativa. Además, la música electrónica se puede perder en el mundo sonoro de una película, esconderse detrás de otros sonidos, parecer algo indeterminado; puede parecer la voz de la naturaleza, la articulación de ciertos sentimientos, puede asemejarse también al respirar de una persona. Lo que quiero destacar es la indeterminación. El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o sólo el viento.

SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL ARTISTA Y EL PÚBLICO

La posición ambigua del cine, situado entre el arte y la producción comercial e industrial, marca de forma decisiva las relaciones entre autor y público. Partiendo de este hecho tan conocido, voy a intentar expresar algunas ideas sobre los innumerables problemas que para el cine resultan de esta situación.

Como se sabe, toda producción tiene que ser rentable, igualando no sólo las inversiones, sino consiguiendo también ciertos beneficios. Desde el punto de vista de la producción, son paradójicamente decisivos conceptos como los de «oferta» y «demanda», es decir, son conceptos mercantiles puros los que deciden sobre el éxito o el fracaso de una película. Medidas de este tipo nunca se han aplicado hasta ahora a otro arte. Y mientras el cine se siga encontrando en la situación actual, cualquier obra de arte tendrá muy difícil el acceso a un público amplio e incluso resulta problemático el hecho mismo de ser realizada.

Los criterios con los que se puede distinguir el «arte» del «no-arte», o sea, de la pura imitación, son tan relativos, tan fluctuantes y tan poco objetivables, que es muy fácil cambiar criterios estéticos por otros meramente utilitaristas a la hora de enjuiciarlo. Es decir, por criterios determinados, bien por el afán del mayor provecho económico posible, bien por cualquier objetivo ideológico. En mi opinión, cualquiera de estos criterios está absolutamente alejado de la verdadera función del arte.

El arte es ya de por sí aristocrático, por lo que hace una selección entre el público. Incluso en artes de tipo «colectivo», como el cine o el teatro, el efecto siempre va ligado a la vivencia de una persona en particular que se acerca a esa obra de arte. En esa vivencia receptora individual, el arte es tanto más importante cuanto más es capaz de conmover el alma. La naturaleza aristocrática del arte, sin embargo, no dispensa al artista de su responsabilidad para con el público o —si se quiere— con el hombre en general. Todo lo contrario. Como el artista es quien recoge en mayor plenitud su época y su mundo, se convierte en la voz de quienes no están en condiciones de reflejar y de expresar su relación con la realidad. En este sentido, el artista realmente es la voz del pueblo. Y por eso también está llamado a servir a su talento y a su pueblo. Él mismo puede decidir si quiere desarrollar hasta los límites de lo posible ese talento o si vende su alma por treinta monedas de plata. Las luchas interiores de Tolstoi, Dostoievski o Gogol están motivadas por el hecho de que tenían plena conciencia de su papel y su destino.

Estoy convencido de que ni un solo artista que intente realizar su propia idea habría comenzado a trabajar si hubiera estado convencido de que nadie se interesaría jamás por su obra. Pero a la vez el artista, al crear su obra —por decirlo de alguna manera— también tiene que correr un velo entre sí y la gente, para apartarse de

pequeñeces cotidianas vanas. Sólo una sinceridad y honradez ilimitadas, a las que se añade la conciencia de su responsabilidad para con los hombres, sólo todo ello puede garantizar que el artista realmente consiga cumplir su destino creativo.

Mientras trabajé en la Unión Soviética, en innumerables ocasiones se me hizo un reproche harto difundido: vivir «lejos de la realidad», haberme aislado yo mismo de los intereses sustanciales del pueblo. Debo reconocer que nunca acabé de entender qué significaban estas acusaciones. En el fondo es una concepción idealista el imaginarse que un artista o cualquier otra persona puede «apearse» sin más de la sociedad y la época, poder vivir libre del tiempo y del espacio en los que ha nacido. A mí me parece que toda persona y, por eso, también todo artista (por muy variopintas y diferentes que sean las posiciones ideológicas y estéticas de los artistas de una misma época) es sin quererlo un producto de la realidad que le circunda. También se puede decir que el artista refleja esa realidad de un modo que no gustará a todos. Entonces, ¿por qué hablar de «alejamiento de la realidad»? No hay duda alguna de que cada persona expresa su época y lleva dentro de sí las leyes de ésta. Independientemente de que las reconozca o pretenda ser ajena a ellas.

Ya he dicho que el arte incide sobre todo en las emociones de una persona y no tanto en su razón. Su meta es «reblandecer » su alma, hacerla receptiva para lo bueno, pues al ver una película valiosa o un cuadro bello o al escuchar buena música, desde el principio no es la idea como tal la que te cautiva y te conmueve (partiendo de la base de que se trate de «tu» arte). Y esto es todavía más claro si se tiene en cuenta que —como decía Thomas Mann— las ideas de las grandes obras de arte siempre tienen dos caras y dos significados, son equívocas y pluri-dimensionales, como la propia vida. Por eso, el autor nunca debe esperar una recepción unívoca, acorde con su propia impresión. El artista tan sólo hace un intento de presentar su visión del mundo para que las personas miren hacia el mundo con sus propios ojos, lo revivan con sus sentimientos, sus dudas y sus ideas (las del autor).

Además, estoy convencido de que el público plantea al arte exigencias mucho más diferenciadas, interesantes y también más sorprendentes que lo que suelen creer quienes deciden acerca de la difusión de las obras de arte. Por eso, cualquier concepción del arte, hasta la más compleja y elitista, puede encontrar un cierto eco en el público, aunque a veces éste sea muy modesto. Es más, está condenada a ello. Por el contrario, el debate sobre si una obra de arte determinada es comprensible «para la gran mayoría», esa mayoría mítica, sólo añade confusión sobre la verdadera relación entre el artista y su público o, lo que es lo mismo, su tiempo. «El poeta, en sus obras verdaderas, siempre es popular. Cualquier cosa que haga, cualquier meta e ideas que persiga en su quehacer, siempre está expresando, voluntaria o involuntariamente, la fuerza natural del carácter del pueblo, y la está expresando con más fuerza y claridad que la propia historia del pueblo.» Así escribía Herzen en su *Byloe i Dumy*.

El artista y el público se condicionan mutuamente. Si el artista es fiel a sí mismo y es independiente de los altibajos al uso en los juicios de valor, entonces él mismo va creando y elevando el nivel de recepción de su público. Y una creciente conciencia social va acumulando también esa energía social cuya consecuencia a su vez es el nacimiento de nuevos artistas.

Si se observan las grandes obras maestras del arte, hay que reconocer que, independientemente de su autor y de su público, forman una parte de la naturaleza, una parte de la verdad eterna. *Guerra y paz*, de Tolstoi, o *José y sus hermanos*, de Thomas Mann, indudablemente son portadoras de sus propios valores, lejos de las tendencias fútiles y las modas de su tiempo.

Esta distancia, este contemplar las cosas desde un determinado punto de vista moral e interior hace posible que la obra de arte tenga una vida histórica y pueda ser percibida una y otra vez de un modo nuevo y distinto.

Yo he visto, por ejemplo, *Persona*, de Ingmar Bergman, muchas veces…, y siempre de un modo nuevo, distinto. Dado que esta película es una verdadera obra de arte, ofrece a su espectador la posibilidad de entrar en relación, de forma siempre nueva y totalmente personal, con ella, de interpretarla de forma cada vez distinta.

El artista no tiene ningún derecho moral para dejarse llevar a un abstracto nivel medio, para hacer que su obra sea más comprensible, más accesible. Esto no acarrearía otra cosa que la decadencia del arte, cuando en realidad esperamos su florecimiento, creemos en las posibilidades potenciales y aún no desarrolladas del artista y también en una elevación de las exigencias del público. O al menos queremos creer en todo ello.

Karl Marx dijo en cierta ocasión: «Quien quiere disfrutar del arte, tiene que ser una persona con una formación artística. » Pero el artista no puede entretenerse pensando en «ser comprensible», lo mismo que también sería absurdo pensar en «ser incomprensible».

El artista, su obra y el receptor forman un todo único, indivisible, un organismo unido por un mismo sistema nervioso. Si se llega a un conflicto entre las partes de este organismo, se hace necesario un buen «tratamiento médico» y una atenta autoobservación.

En cualquier caso, hay que dejar totalmente claro que las normas ordinarias del cine comercial y las producciones televisivas al uso corrompen al público de forma imperdonable, porque le roban cualquier posibilidad de contacto con el arte verdadero.

Ya se ha llegado a una pérdida casi completa de esa noción tan extraordinariamente importante en el arte de «lo bello», que para mí supone el tender hacia lo ideal. Toda época está marcada por la búsqueda de la verdad. Y por muy tremenda que resulte ser esa verdad, su búsqueda siempre puede ayudar a restablecer

el espíritu de una nación. Pues ser consciente de ello es un síntoma saludable, que nunca puede estar en contradicción con el ideal moral.

Ahora bien, si se trata de ocultar y silenciar esa verdad, si se intenta ponerla en contradicción artificial con un ideal mal interpretado, si sencillamente se afirma que esa verdad desagradable desprestigiaría el ideal, en el fondo se están sustituyendo los criterios estéticos por otros ideológicos o pragmáticos. Sólo la gran verdad de una época está en condiciones de expresar un ideal ético real, es decir, algo que no sólo se propaga por medios artificiales.

Y precisamente de esto es de lo que trata mi película *Andrei Rublev*. Al principio parece que para su protagonista la cruel verdad vital está en contradicción absoluta con el ideal de la armonía de su creación artística. Pero la afirmación central de esta película es precisamente el hecho de que un artista sólo será capaz de expresar el ideal moral de su época si no huye de sus sangrientas heridas, si las vive en su propio cuerpo, en su propia vida. El trascender en nombre de un quehacer superior una verdad «baja», experimentada en toda su crueldad: ésa es la verdadera misión del arte, que en esencia es algo casi religioso, una toma de conciencia sagrada de un alto deber espiritual.

Un arte no intelectual porta ya el germen de la propia tragedia. Incluso el ser consciente de la falta de espiritualidad de su tiempo exige del artista una determinada espiritualidad. Pues el artista real siempre está al servicio de la inmortalidad: intenta inmortalizar este mundo y las personas que viven en él. Y si, en cambio, no se lanza a la búsqueda de la verdad absoluta, si cambia la meta total por nimiedades, entonces no pasa de ser una especie de «reina por un día».

Una vez terminada una película (que luego, tras un período de tiempo más o menos largo, tras mayores o menores esfuerzos, llega a ser distribuida), dejo de pensar en ella. ¿Para qué hacerlo? La película se ha desprendido de mí y comienza a vivir su vida, una vida «adulta», independiente de su «padre». Una vida en la que yo ya no influyo.

Ya sé de antemano que nunca habrá una reacción unánime de los espectadores. No se trata sólo de que la película gustará a unos y a otros no. Además, tengo que partir de la base de que esta película será acogida de forma muy diferente, incluso por aquellos a los que no les deje indiferentes. Y a mí, por cierto, me produce alegría una película que efectivamente deja abierta la posibilidad de diversas interpretaciones.

En mi opinión carece absolutamente de sentido pensar, durante la creación de una película, en su posible «éxito», calcular de forma aritmética el número de personas que irán a verla. Es absolutamente claro el hecho de que nada se percibe siempre del mismo modo, de un modo unívoco. El sentido de una imagen artística estriba más bien en su carácter de sorpresa, pues en ella ha quedado fijada una individualidad humana, que percibe el mundo de acuerdo con sus peculiaridades subjetivas.

Esta forma de percepción, esta individualidad, quizá les resulte a unos muy cercana y a otros infinitamente lejana. Pero en ese punto nada conseguiremos cambiar. El arte se irá desarrollando de una manera determinada, independiente de la voluntad. Igual que hasta ahora. Y los principios estéticos que hoy defendemos serán modificados una y otra vez por los propios artistas.

Por eso, el éxito de una película, en cierto sentido, no me interesa para nada: la película está terminada y punto, y yo no puedo ya modificarla. Pero tampoco creo en lo que dicen algunos directores sobre que no les interesa la opinión del público. Me atrevo a afirmar que cada artista, en el fondo de su corazón, piensa en el encuentro con el espectador; que tiene la esperanza de que precisamente sea su obra la que toque el nervio de su tiempo y que por eso sea muy importante para el público, porque afecte dimensiones ocultas de su interior. No hay una contradicción en el hecho de que yo, por una parte, no haga nada especial por gustar a mi público y que, por otra, espere tembloroso que mi película sea aceptada y querida. Aquí se encierra una confirmación de la naturaleza de la relación entre el artista y el público, una relación tremendamente dramática.

Un director no debe estar solo —esto lo entiende cualquiera—. El derecho a su propio público, sea reducido o numeroso, es una condición vital propia de la individualidad artística, lo mismo que el desarrollo de tradiciones culturales en una sociedad. Naturalmente que cada uno de nosotros quiere hacerse necesario para un número lo más grande posible de personas, quiere estar cerca de ellas, ser reconocido. Pero no hay un solo artista que pueda calcular previamente el éxito o que pueda elegir los principios de su trabajo de tal manera que le garanticen la máxima simpatía del público. Allí donde alguien se orienta deliberadamente por el público, estamos ante un producto de la industria del entretenimiento, ante *shows* y espectáculos de masas, nunca ante el arte, que indefectiblemente tiene que seguir sus leyes internas, inmanentes, con independencia de que sean aceptadas o no encuentren acogida.

El proceso de creación se realiza de manera diferente en cada artista. Pero todos los artistas, en mi opinión, son iguales en el sentido de que, de forma abierta o encubierta, esperan obtener contacto y comprensión en el público, y de que cualquier fracaso es para ellos una experiencia dolorosa. Es sabido que para Cézanne, tan admirado, incluso idolatrado por sus colegas, era una gran catástrofe el hecho de que su vecino no le tuviera por un pintor. Pero en su forma de pintar él no podía cambiar nada.

Puedo imaginarme perfectamente que un artista acepte un encargo para configurar un tema. Pero me parece tremendamente absurda la idea de un control sobre el modo de tratar el tema. Hay motivos objetivos que prohiben a un artista caer en dependencia del público o de cualquier otra cosa. En ese caso, su intención más íntima, su dolor y su tristeza de inmediato se separan de unos asuntos que le son

extraños y que le vienen dados desde el exterior. La tarea más difícil de un artista, la más agotadora, es de naturaleza meramente moral: se le exigen una honradez y una sinceridad extremas para consigo mismo, y esto supone una sinceridad y una responsabilidad frente al espectador.

Un director no tiene derecho a querer gustar a todos, a controlarse por dirigir su mirada hacia el éxito de su trabajo. El precio ineludible de ese control serían unas relaciones equívocas con el público. Y eso sería simplemente un juego de intercambio de bofetadas. Aunque el artista, desde el principio, tenga que contar con un eco muy limitado en el público, no puede alterar para nada su destino como artista.

Pushkin lo expresó una vez de modo maravilloso:

«Tú eres el zar. Ve por tu camino libre, a donde te lleve tu espíritu libre. Realiza los frutos de tus queridos pensamientos. Y no exijas recompensa alguna por tu noble actuar. Está dentro de ti la recompensa, sólo ahí. Tú mismo eres tu tribunal supremo: con más exigencias que todos los demás, eres tú capaz de juzgar tu propia obra. ¿Estás tú satisfecho de ella, artista exigente?»

Si estoy diciendo que yo no puedo ejercer influencia alguna sobre la relación que el público tenga conmigo, estoy intentando precisar mi función de director de cine. Parece que es una tarea muy sencilla: se hacen las cosas en el marco de lo posible, sometiéndose al más severo juicio. ¿Y cómo, junto a eso, voy a ser capaz de «querer gustar al espectador» o —cómo se exige de los artistas soviéticos— de «ofrecer a los espectadores un ejemplo a imitar»? ¿Quiénes son esos espectadores? ¿Una masa anónima? ¿Robots?…

Para percibir el arte hace falta muy poco: basta tener un alma despierta, sensible, abierta a lo bello y lo bueno, capaz de una vivencia estética inmediata. En Rusia, por ejemplo, hubo muchas personas de esta clase entre mis espectadores, muchas incluso con unos conocimientos y una formación nada especiales. En mi opinión, esta capacidad de percepción le viene dada al hombre ya en su nacimiento; depende de su carácter espiritual.

La fórmula del «esto no lo entiende el pueblo» siempre me ha indignado profundamente. ¿Qué se quiere conseguir con ello? ¿Quién se toma el derecho de hablar en nombre del pueblo, de verse a sí mismo como la encarnación de la mayoría del pueblo? ¿Y quién sabe qué es lo que comprende el pueblo y qué deja de comprender, qué necesita y qué rechaza? ¿O es que alguien en alguna ocasión ha hecho siquiera sea una sencillísima pero honrada encuesta entre ese pueblo, para ilustrarse acerca de sus verdaderos intereses, reflexiones, deseos, esperanzas y decepciones? Yo mismo soy una parte de mi pueblo. Yo he vivido con él en mi patria y yo he tenido (de acuerdo con mi edad) las mismas experiencias históricas que ellos, yo he observado los mismos procesos vitales que él y sobre ellos he reflexionado. Y

también ahora, viviendo en el mundo occidental, sigo siendo un hijo de mi pueblo. Soy una pequeña gota, una partícula diminuta de él, y espero que pueda expresar sus ideas, ideas profundamente ancladas en sus tradiciones culturales e históricas.

Al rodar una película, es lógico que no se tenga duda alguna sobre el hecho de que aquello que le preocupa y le motiva a uno tiene necesariamente que ser interesante también para los demás. Y por eso se cuenta con el correspondiente eco entre el público y a uno ni siquiera se le ocurre adular a los espectadores. Si uno realmente aprecia a su público, está plenamente convencido de que al menos es tan inteligente como uno mismo. Ahora bien, para poder hablar con otro, al menos hay que dominar un idioma común, comprensible a los dos interlocutores. Goethe dijo en cierta ocasión que a uno sólo le dan respuestas inteligentes cuando ha hecho una pregunta inteligente. Sólo se llega a un diálogo verdadero entre el artista y su público cuando las dos partes se mueven al mismo nivel de comprensión. O al menos tienen que conocer a la perfección los objetivos que el artista se plantea en su obra.

Así, la literatura cuenta ya con una tradición de unos dos mil años. El cine, muchísimo más joven, ha demostrado y sigue demostrando continuamente que puede hacer justicia a los problemas de su tiempo. Pero sigue siendo muy dudoso que el arte cinematográfico realmente haya producido ya personalidades que puedan medirse con los creadores de las obras maestras de la literatura universal. Personalmente, no estoy nada convencido de que esas personalidades existan y tengo incluso una explicación para ello: el arte cinematográfico aún está buscando su propia expresión y sólo a veces se acerca a ella… Hasta el día de hoy está por resolver el tema del lenguaje específicamente cinematográfico. Este libro no es otra cosa que un intento más en ese sentido. En cualquier caso, la situación del cine actual hace que uno tenga que pensar y repensar muchas veces el valor del arte cinematográfico.

Un pintor sabe que su material son los colores y también el autor literario es perfectamente consciente de que el arma para su influencia sobre el público es la palabra. Sólo nosotros, los que nos dedicamos al cine, desconocemos cuál es el «material» del que se «forma» la futura película. El cine sigue buscando su especificidad y, dentro de su evolución general, cada artista cinematográfico busca también su voz propia, individual. Para que realmente pueda llegar a ser el «arte que más influye en las masas», el artista y el público del cine aún tendrán que hacer grandísimos esfuerzos.

Me he centrado conscientemente en aquellas dificultades objetivas que se plantean por igual al público y al artista. El que una imagen artística tenga efectos selectivos, puesto que causa en el público las reacciones más diversas, es algo absolutamente natural. En el arte cinematográfico, este problema adquiere una agudeza especial, puesto que la producción' cinematográfica es un asunto bastante caro. Por eso hemos llegado a la situación en que el espectador tiene el derecho y la

posibilidad de elegir un director que le sea afín, mientras que éste en ningún caso puede dar a entender que hay un sector del público que no le interesa para nada: el de aquellos espectadores para los que el cine es sólo un lugar de esparcimiento y de distracción de las preocupaciones de la vida cotidiana.

Por cierto, que el espectador sólo es en parte responsable de su mal gusto, pues la vida no nos concede igualdad de oportunidades para perfeccionar nuestros criterios estéticos. Ésta es la tragedia de la situación. Pero, por otra parte, no hemos de caer en el error de considerar al público como «última instancia» para juzgar a un artista. Porque, realmente, ¿quién puede serlo? ¿Qué parte del público, qué espectadores? Convendría que quienes tienen responsabilidad en materia de política cultural se dediquen a crear un determinado ambiente cultural y un buen nivel de producción, en lugar de andar saturando al público con sucedáneos e imitaciones que no consiguen otra cosa que deformar su gusto. Y todo eso es un asunto en el que desgraciadamente no deciden los artistas, sino los políticos. A nosotros, los artistas, nos queda sólo la responsabilidad por el nivel de nuestras propias obras. Un artista habla sincera y coherentemente de todo lo que le interesa. Y que el público decida si su tema realmente tiene fondo e importancia.

Debo reconocer que, una vez terminado *El espejo*, estuve pensando en dejar de trabajar en el cine, tarea a la que había dedicado tantos años, y que no fueron años precisamente fáciles. Pero cuando empezaron a llegarme tantísimas cartas de espectadores, esas cartas que he citado al principio, vi que no tenía derecho a dar un paso tan radical. Me pareció entonces que si hay personas capaces de un juicio tan auténtico, de una postura tan abierta, personas que necesitan mis películas, me pareció que estaba obligado a seguir trabajando a cualquier precio.

Si hay un espectador para el que es importante y fructífero establecer un diálogo conmigo, eso supone un importante estímulo para mi trabajo. Y si hay espectadores que hablan el mismo lenguaje que yo, ¿por qué voy a sacrificar sus intereses a los de un grupo de personas que a mí me resulta extraño y lejano? Esas personas que ya tienen sus ídolos, personas con las que nada tenemos en común.

El artista sólo tiene una posibilidad: presentar al público, honesta y abiertamente, su lucha individual con su material. Y el espectador sabe reconocer el sentido de sus esfuerzos y le está agradecido por ello.

Quien quiere gustar a sus espectadores y adopta sin más los criterios y el gusto de éstos, en el fondo no tiene ningún respeto por ellos, porque lo único que quiere es sacarles dinero del bolsillo. Actuando así no estamos educando al público con ejemplos de un buen arte, sino que estamos sólo enseñando a otros artistas a asegurarse sus ingresos. Y el espectador seguirá manteniendo su seguridad y su contento, vanos e indiscutidos. Pero si no le educamos para que llegue a una relación crítica para con sus propios juicios, en el fondo es que nos resulta indiferente.

Poema

Ya se fue el verano
Por Arseni Alexandrovich Tarkovski

Ya se fue el verano,
como si no hubiera sido.
Se está bien al sol,
pero no es suficiente.

Cuanto pudo cumplirse,
hoja de cinco dedos,
cayó recto a mis manos,
pero no es suficiente.

No se desvanecieron,
ni el mal ni el bien, en vano.
Todo ardió luminoso,
pero no es suficiente.

La vida, bajo el ala,
me amparó y me salvó.
Tuve suerte, en verdad,
pero no es suficiente.

No quemaron las hojas,
no quebraron las ramas.
Cristal, se lavó el día,
pero no es suficiente.

SOBRE LA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA

Volvamos a la comparación —o, mejor, a la confrontación— entre literatura y cine. Lo único que tienen en común estas dos artes absolutamente autónomas e independientes es su generosa libertad en cuanto a la disposición del material.

Ya hemos hablado de la dependencia de una película con respecto al mundo y las vivencias de su autor y de su espectador. También la literatura, qué duda cabe, dispone de la posibilidad, propia de todas las artes, de trabajar con experiencias de lectura emocionales, espirituales e intelectuales. Pero la verdadera especificidad de la literatura reside en el hecho de que el lector, con independencia de la intensidad con la que un escritor haya elaborado determinadas páginas de su libro, va «entresacando» y «descubriendo» en la lectura aquello que corresponde a sus propias experiencias y forma de ser, que ha ido conformando en él normas y gustos duraderos. Incluso los detalles naturalistas de la prosa escapan así al control del escritor, pues el lector los percibirá, a pesar de todo, de un modo subjetivo.

Por el contrario, el cine es el único arte en que un autor se puede sentir como creador de una realidad ilimitada, de un mundo propio, en el sentido más literal de la palabra. La tendencia a autoafirmarse, impresa en el hombre, se realiza en el cine en su forma más completa e inmediata. El cine es una realidad emocional y, como tal, el espectador la percibe como una segunda realidad.

Por este motivo, esa idea tan extendida de que el cine es un sistema de signos me parece una idiotez, falsa en sus fundamentos. ¿Dónde está, a mi modo de ver, el fallo básico de los estructuralistas? Aparece en el modo de concebir la relación con la realidad, en que se basa todo arte y en donde desarrolla las leyes que son características en cada caso. En este sentido, el cine y la música son para mí artes inmediatas, que no precisan de una mediación a través de la palabra. Esta característica fundamental hace que la música y el cine sean artes afines y fundamenta a la vez su insuperable lejanía frente a la literatura, donde todo se expresa a través del lenguaje, es decir, a través de un sistema de signos y normas. La recepción de una obra literaria se realiza exclusivamente a través de un símbolo, de un concepto, tal como es presentado por la palabra. El cine y la música, por el contrario, ofrecen la posibilidad de una recepción inmediata, emocional, de la obra de arte.

La literatura, a través de la palabra, describe un acontecimiento, ese mundo interior y exterior que quiere reproducir un escritor. Por el contrario, el cine trabaja con materiales tomados de la propia naturaleza, que surgen de forma inmediata en el tiempo y el espacio, que podemos observar en el entorno en que vivimos. En la imaginación de un escritor surge primero una determinada imagen de la realidad, que luego describe sobre el papel con ayuda de las palabras, mientras que el celuloide

graba de forma mecánica los contornos del mundo inmediato que aparecen ante la cámara. Esos contornos de los que luego se compone el todo, la película.

Por eso, la dirección en el cine es exactamente la capacidad de «separar la luz de la oscuridad, las aguas de la tierra firme». Esta posibilidad crea la ilusión de que el director se sienta como un demiurgo. Y de ahí resultan también tantos equívocos sobre el arte de dirigir. Y aquí surge asimismo la cuestión de la enorme responsabilidad, casi «penal», que pesa sobre un director. Su actitud se transmite al espectador de forma patente e inmediata, con una exactitud casi fotográfica; y las emociones del espectador pasan a ser algo así como emociones de un testigo, quizá incluso del propio autor.

Quiero subrayar una vez más que el cine, al igual que la música, opera con realidades. Por eso estoy en contra de los intentos de los estructuralistas por considerar el plano como signo de otra cosa, como resultado de un sentido. Ésta es una trasposición meramente formal, falta de crítica, de métodos analíticos propios de otras artes. Un elemento musical no tiene intereses ni ideología. Y también un plano cinematográfico es siempre un fragmento de la realidad carente de ideas. Por el contrario, la palabra es ya como tal una idea, un concepto, un determinado nivel de abstracción. Una palabra nunca será un sonido carente de significado.

En sus *Relatos de Sebastopol*, Tolstoi narra el horror de un hospital militar con un realismo lleno de detalles. Pero por muy cuidadosa y fielmente que consiga describir aquellos horrores, el lector siempre tiene la posibilidad de adaptar aquellas imágenes, reproducidas con dureza naturalista, según sus propias experiencias, deseos e ideas. Esto sucede porque el lector percibe todo texto de forma selectiva, de acuerdo con las leyes de su propia imaginación.

Un libro leído ya mil veces, son mil libros diferentes. Un lector dotado de una fantasía ilimitada puede percibir descripciones lacónicas incluso con más claridad que la que pretendía el escritor (y los escritores casi siempre cuentan con que exista ese tipo de lectura que complemente el texto). Por el contrario, un lector reservado, moralmente no libre o limitado, verá esos detalles cruelmente exactos con ciertas lagunas, a través de un filtro ético preexistente. Se llega así a una curiosa corrección de la percepción subjetiva, un fenómeno fundamental para la relación entre escritor y lector, que a la vez es un caballo de Troya en cuyo interior el escritor penetra en el alma de su lector. De aquí resulta la necesidad de una coautoría inspirada por parte del lector, lo que —por cierto— es la base de esa opinión tan común según la cual es mucho más difícil y más cansado leer un libro que ver una película, que es algo que se consume pasivamente: «El espectador se ha sentado, y el proyector comienza a funcionar…»

Entonces, ¿tiene el espectador de cine alguna libertad de elección? Dado que un plano, escena o episodio no describe, sino que fija literalmente un acontecimiento, un

paisaje o un rostro, en el cine se llega a una peculiar norma estética, a una concreción que sólo permite una interpretación unívoca, contra la cual se rebela a menudo la experiencia personal del espectador.

Para tener otro punto de comparación, pensemos en la pintura. Ahí siempre hay una cierta distancia entre el cuadro y el espectador, una distancia anticipada ya por un cierto respeto hacia lo representado y por la conciencia de que se trata de un cuadro, una imagen, comprensible o no, de la realidad. A nadie se le ocurriría identificar esa imagen de la realidad con la vida misma. En todo caso se hablará de «similitud » o «diferencia» de la representación en comparación con la vida real. Sólo en el cine el espectador mantiene siempre la sensación de una facticidad inmediata de la vida que ve en pantalla, por ío que siempre juzgará el cine según las leyes de la vida. De ese modo está alterando los principios según los cuales el autor estructuró su obra y cambiándolos por otros que surgen de su experiencia cotidiana, normal y corriente. De ahí surgen las conocidas paradojas de la recepción por parte de los espectadores.

¿Por qué el público de masas prefiere a menudo temas exóticos en el cine, que nada tienen que ver con su propia vida? Piensa que conoce ya de sobra su vida, está harto de ella y en el cine prefiere tener experiencias desconocidas: cuanto más exótica, cuanto más alejada de su vida cotidiana, tanto más interesante, entretenida y pedagógica le parece una película.

Pero éste es un problema sociológico: ¿por qué un grupo de espectadores busca en el cine el entretenimiento y la distracción, mientras que otro grupo espera encontrar un interlocutor inteligente? ¿Por qué para unos cuenta sólo lo externo, lo supuestamente «bonito», que en realidad no es sino mal gusto, un mamotreto carente de inspiración, mientras que otros tienen una acusada sensibilidad para vivencias realmente estéticas? ¿Dónde están las causas de la torpeza estética, y a veces también moral, de gran parte de la gente? ¿Quién tiene la culpa? ¿Será posible ayudarles a ver aquello que es más alto y más bello, a llegar a aquella actividad espiritual que el verdadero arte despierta en las personas?

La respuesta es muy fácil y nos conformaremos con una única constatación. Por diferentes motivos, los diversos sistemas sociales van «alimentando» las masas con terribles sucedáneos, sin pensar cómo poder inculcarles el buen gusto. La única diferencia es que en el mundo occidental cada persona puede elegir libremente y puede, sin mayor problema, ver las películas de los más grandes directores. Pero el efecto de éstas parece ser muy limitado, pues el arte cinematográfico, en el mundo occidental, a menudo sucumbe en esa desigual lucha con el cine comercial.

Precisamente por esa competencia con el cine comercial, el director tiene una especial responsabilidad frente a los espectadores. Pues, por los efectos específicos del cine (esa identificación de cine y vida), la más absurda película comercial puede ejercer sobre un público ingenuo y burdo el mismo efecto mágico que el verdadero

arte ejerce en un espectador exigente. La diferencia fundamental, trágica, reside en el hecho de que una película artística despierta en su público emociones y pensamientos, mientras que el cine de masas —con ese efecto suyo especialmente adormecedor e irresistible— apaga todos las demás reflexiones y sentimientos de su público de forma definitiva e irrecuperable. Aquellas personas que ya no sienten ninguna necesidad de nada bello, espiritual, utilizan el cine como una botella de Coca-Cola.

Por este motivo no entiendo cómo un artista puede hablar de absoluta libertad creativa. En mi opinión, se da todo lo contrario: quien se adentra por el camino de un quehacer creativo cae en los lazos de interminables ataduras que le sujetan a sus propias tareas, a su destino como artista.

Todo el mundo y todas las cosas están vinculados a determinados lazos. Si se pudiera ver a un solo hombre bajo las condiciones de la libertad absoluta, sería algo así como un pez de las profundidades marinas colocado en un lugar sin agua. Una idea extraña… ¡pero si hasta el genial Rublev trabajaba en el marco de las disposiciones canónicas…!

Lo trágico es que no sabemos ser realmente libres: exigimos una libertad que va en detrimento de los demás y no estamos dispuestos a prescindir de algo nuestro en bien de los demás, viendo en ello una disminución de nuestros derechos y libertades personales. A todos nosotros nos caracteriza hoy un egoísmo francamente increíble. Pero ahí no está la libertad. Libertad significa aprender por fin a no exigir nada de la vida o de los demás hombres, sino sólo de nosotros. Libertad: sacrificio hecho en nombre del amor.

Que no se me entienda mal: estoy hablando de la libertad en el más alto sentido ético del término. No estoy queriendo polemizar contra los indiscutibles valores que caracterizan a las democracias occidentales. Pero también bajo las condiciones de esas democracias surge el problema de la falta de espiritualidad y de la soledad de los hombres. A mí me da la impresión de que en la lucha por las, sin duda, importantes libertades políticas, el hombre moderno ha olvidado aquella libertad de que disponían los hombres de todos los tiempos: la libertad de ofrecerse en sacrificio, de darse a sí mismo a su época y a su sociedad.

En las películas que he realizado hasta la fecha, siempre he querido hablar acerca de personas que, dependiendo de otras, es decir, no siendo libres, supieron conservar su libertad interior. He mostrado personas aparentemente débiles. Pero también he hablado de la fuerza de esa debilidad, una fuerza que emerge de sus convicciones morales.

Stalker es una persona aparentemente débil. Pero a él, precisamente su fe y su deseo de servir a los demás, le hacen invencible. Al fin y al cabo, un artista no ejerce su profesión para contar algo a alguien. Quiere más bien demostrar a los hombres que

quiere servirles. Me sorprendo una y otra vez cuando los artistas expresan la opinión de que ellos mismos se van creando en libertad. El artista tendría indefectiblemente que convencerse de que él es una creatura de su época y de las personas que le rodean. Ya Pasternak lo decía:

«No duermas, artista, no duermas
y al sueño, artista, no te entregues.
Eres el azote de la eternidad,
prisionero del tiempo…»

Si el artista consigue crear algo, en mi opinión es sólo porque con ello satisface una necesidad ya existente de los hombres, aun cuando no sea consciente de ello. Y por eso siempre vence, siempre gana el espectador, mientras que el artista siempre pierde, siempre abandona algo.

Una vida absolutamente libre, en la que se pueda hacer o dejar de hacer lo que uno quiera, según capricho, es para mí algo realmente inimaginable. Por el contrario, yo me veo obligado a hacer siempre aquello que en un período determinado de mi vida me parece lo más importante, lo necesario. La única comunicación adecuada con el espectador es ésta: permanecer fiel a sí mismo. Sin concesión alguna a ese ochenta por ciento de espectadores de cine que, por motivos indescifrables, exigen de nosotros, los directores, que les entretengamos. A la vez, nosotros los directores hemos empezado a despreciar tanto ese ochenta por ciento de espectadores, que estamos dispuestos a entretenerles, puesto que de ellos depende la financiación de la próxima película: una situación sin salida.

Pero volvamos a aquella minoría de público que espera impresiones estéticas. Volvamos al espectador ideal, en quien inconscientemente se apoya cualquier artista de cine y en cuya alma sólo despertará un eco si la película refleja una vivencia realmente vivida y sufrida por el autor. Tengo tal respeto por el espectador que no puedo engañarle: tengo confianza en él y por eso me he decidido a contarle sólo aquellas cosas que para mí son las más importantes, las más valiosas.

Destacaba Vincent van Gogh que el deber era algo absoluto y que ningún éxito le daba más satisfacción que cuando encontraba personas sencillas, trabajadoras, que colgaban sus dibujos en su habitación. Estaba de acuerdo con Hubert von Herkomer, quien decía que «el arte, en sentido pleno, se hace para ti, para el pueblo», y estaba muy lejos de querer agradar especialmente a alguien. Precisamente porque Van Gogh se mostraba tan responsable frente a la realidad, supo reconocerla en toda su importancia social, viendo su función como artista en el empeño de «pelearse» con todas sus fuerzas y hasta su último aliento con las cosas de la vida, para poder configurar aquella verdad ideal escondida en ellas. En su diario se puede leer: «¿Pero es que no basta si una persona expresa claramente lo que quiere decir? No dudo que

resulta más agradable escucharle si, además, sabe expresar sus pensamientos de forma bonita. Pero eso no añade mucha belleza a la verdad, que ya de por sí es bella.»

Un arte que exprese las necesidades espirituales y las esperanzas de la humanidad juega un importantísimo papel para la educación moral. O al menos está llamado a hacerlo. Y si no se consigue es porque hay algo en la sociedad que está desordenado. Nunca se deben plantear al arte tareas meramente utilitaristas y pragmáticas. Si en una película se hace patente una intención de este tipo, entonces se está destruyendo su unidad artística. Pues el efecto del cine, como de cualquier otro arte, es mucho más complejo y profundo. Tiene una influencia positiva sobre los hombres por el mero hecho de su existencia, estableciendo aquellos vínculos espirituales que hacen que la humanidad sea realmente una comunidad. Y también conforma aquel ambiente moral en que el propio arte se renueva y perfecciona continuamente, como en un humus. Y si esto no es así, se va estropeando como las manzanas de un huerto abandonado, que se ha vuelto a transformar en desordenada jungla. Si el arte no se utiliza según su meta, muere, y eso quiere decir que ya nadie lo necesita.

En mi experiencia profesional, he podido comprobar muchas veces que una película sólo causa efectos emocionales en el espectador si su estructura externa, emotiva, de imágenes, nace de la memoria de su autor, si lo que muestra en imágenes corresponde a sus propias impresiones vitales. Sin embargo, si una escena está construida a base de especulación, dejará frío al espectador, incluso cuando se ha realizado de forma convincente, pero según la receta de una base literaria. Y aunque una película así, al verla, le resulte a alguno interesante y bien realizada, en realidad no será capaz de sobrevivir; su pronta muerte es inevitable.

Por lo tanto, como desde un punto de vista objetivo no se puede contar con la experiencia del espectador tal como se hace en la literatura, que presupone una adaptación estética a la que se llega en la recepción de cada lector, el director de cine tiene que transmitir a los demás sus experiencias con la mayor sinceridad posible. Pero esto no es tan fácil como parece: hace falta gran capacidad de decisión. Y por eso, aun hoy, cuando tanta gente ha encontrado la posibilidad de hacer películas, sigue siendo un arte que dominan muy pocas personas en todo el mundo.

Yo, por ejemplo, no estoy nada de acuerdo con el modo de trabajar de Sergei Eisenstein, con sus fórmulas intelectuales, con sus planos en clave. Mi modo de transmitir experiencias al espectador se diferencia radicalmente del de Eisenstein. Por supuesto que es de justicia decir que Eisenstein ni siquiera hizo el intento de transmitir a alguien sus propias experiencias, sino que pretendía transmitir ideas en forma pura. Detrás de ello hay una concepción del cine que a mí me resulta completamente extraña. Y el montaje de Eisenstein me parece que contradice todo el fundamento del efecto específico del cine… Quita a los espectadores el mayor privilegio que tienen, el que le puede ofrecer el cine, por su modo peculiar de

recepción, a diferencia de la literatura y la filosofía: el privilegio de sentir como vida propia aquello que se está desarrollando en pantalla, de asumir una experiencia fijada de modo temporal como una experiencia propia, profundamente personal, de poner la propia vida en relación con lo que se muestra en la pantalla.

La forma de pensar de Eisenstein es despótica. Le quita a uno «el aire», aquello que es inexpresable, que quizá sea incluso la característica más notoria del arte: lo que permite al espectador relacionar una película consigo mismo. Y en el fondo no quiero hacer películas que presenten discursos retóricos y propagandísticos, sino vivencias que puedan ser revividas en la intimidad del espectador. Aquí reside precisamente mi responsabilidad para con el espectador y creo poder transmitirle una vivencia única, una vivencia tan necesaria para él que sólo por ella entre en la sala oscura de cualquier cine.

Todo el que quiera puede ver mis películas como un espejo en el que se ve a sí mismo. Si el arte cinematográfico fija sus ideas en formas muy cercanas a la vida y organiza ésta de forma que sea perceptible sobre todo desde el punto de vista emocional, entonces el espectador puede hacer referencias a él recurriendo sin más a la propia experiencia. Pero esto no sucederá si nos mantenemos firmes en lo ya expuesto, si es que se mantiene la fórmula especulativa del «plano poético», es decir, de un plano con una puesta en escena que acentúe la parte intelectual.

Para mí, como ya he dicho, es absolutamente imprescindible que uno oculte sus propias intenciones. Si insiste en ellas, quizá el resultado sea una obra de arte más actual, en el sentido cotidiano de la expresión. Pero será una obra de arte de un significado mucho más perecedero. En ese caso, el arte no se ocupa de profundizar en su naturaleza, sino que se pone al servicio de la propaganda, del periodismo, de la filosofía y de otras ciencias afines, con lo cual adopta funciones meramente utilitarias.

El carácter de verdad de un fenómeno reproducido en el arte se revela en un intento de reconstrucción de todas las referencias lógicas que contiene la vida. Aunque el artista, en el cine, al seleccionar y unir entre sí hechos de un «bloque temporal», no es totalmente libre. Su personalidad de artista se mostrará con toda claridad, de forma involuntaria, inevitable.

La realidad se basa en innumerables relaciones de causa y efecto, de las cuales un artista sólo puede recoger una parte determinada. Por ello sólo tendrá que tratar con aquellas que él mismo ha sabido captar y reproducir. Aquí es donde se mostrará su individualidad y singularidad. Cuanto más empeñado esté un autor en conseguir el realismo en su reproducción, tanto mayor es su responsabilidad. Un artista tiene que ser sincero. Necesita tener las manos limpias.

La desgracia (o el motivo principal de que surja el arte cinematográfico) es que frente a la cámara nadie está en condiciones de reconstruir su propia verdad. Por eso

carece de sentido aplicar al cine el concepto de «naturalismo» que, al menos para los críticos soviéticos, es una ofensa (bajo «naturalismo » entienden las tomas excesivamente crueles: «naturalismo » fue también uno de los principales reproches contra *Andrei Rublev*, donde algunos quisieron descubrir una estilización consciente de la crueldad).

Toda persona tiende a creer que el mundo es lo que él ve y percibe. Pero desgraciadamente el mundo es completamente distinto. Sólo en el proceso de la vida práctica del hombre, la «cosa en sí» pasa a ser una «cosa para nosotros». Aquí radica también el sentido de los procesos cognitivos del hombre. El conocimiento del mundo por parte del hombre queda limitado durante esos procesos gracias a los sentidos que le han sido otorgados por su naturaleza. Pero si —como escribía Nikolai Gumilyov[49]— pudiéramos desarrollar un órgano para el «sexto sentido», el mundo indudablemente se nos presentaría en dimensiones muy distintas. Del mismo modo, el artista se ve limitado por su visión del mundo, por su comprensión de qué es lo que da unidad al mundo que le rodea. También de aquí se desprende lo absurdo de un naturalismo cinematográfico, como si la cámara fijara las cosas de modo aleatorio, sin principio artístico alguno, en «estado natural», por llamarlo de alguna manera. Un naturalismo así sencillamente no existe.

Otra cosa totalmente distinta es el «naturalismo» inventado por los críticos y utilizado como fundamento teórico, por así decir «objetivo» y «científico», para expresar sus dudas sobre la justificación de una visión artística de los hechos que les hace ponerse en movimiento para proteger a los espectadores de crueldades. Es éste un «problema» destacado por los «protectores » del espectador, que quieren prescribir a uno que no haga otra cosa que acariciar los ojos y los oídos del público. Reproches de este tipo se podrían hacer también contra dos directores que hoy son casi dos monumentos del cine: Sergei Eisenstein y Alexander Dovzhenko. O también contra documentales sobre campos de concentración, insoportables por su inimaginable verdad sobre el sufrimiento humano y sobre la muerte.

Cuando a ciertas escenas de mi *Andrei Rublev*, aisladas de su contexto (por ejemplo, el episodio del cegamiento o también ciertas escenas de la conquista de Vladimir), se las acusó de «naturalismo», la verdad es que ni entonces ni ahora entendí el sentido de tales acusaciones. Yo no soy un artista de salón, no soy responsable de que mi público esté de buen humor…

En todo caso, se me debería acusar si, en mi arte, mintiera. Si, aprovechando la «autenticidad» patente del arte cinematográfico en sí, utilizando por tanto sus formas y efectos más convincentes, pretendiera una cercanía completa a la realidad, mientras que la estuviera falseando con alguna intención concreta.

No es casualidad que ya al principio hablara de la responsabilidad «penal» del artista en el cine. A algunos les parecerá exagerado. Pero con esa exageración quiero

destacar el hecho de que en la categoría artística más eficaz hay que trabajar también con especial sentido de la responsabilidad. Pues con los medios específicos del cine se puede corromper al público con más facilidad y rapidez, dejándolo inerte en su interior, que con los medios de las artes antiguas, tradicionales.

Dostoievski escribió en cierta ocasión: «Se dice que la creación artística debe reproducir la vida, etc. Tonterías: el escritor/ poeta crea la propia vida. Una vida que, además, no ha existido en esas dimensiones…» La idea de un artista surge en las dimensiones más profundas y más ocultas de su ser. No puede serle dictada por ninguna idea «exterior», objetiva, sino que necesariamente se halla unida a la psique y a la conciencia del artista, es un resultado de su completa actitud vital. En caso contrario, su empeño está condenado desde el principio a ser, en lo artístico, vacío e improductivo. Por supuesto que uno puede dedicarse de forma meramente profesional al cine o a la literatura, sin necesidad de ser un artista; pero, en ese caso, es algo así como un mero realizador de ideas ajenas.

Una idea realmente artística es siempre para el artista algo atormentador, algo casi peligroso para su vida. Su realización sólo se puede comparar a un paso decisivo en la vida de una persona. Esto siempre ha sido así para todo el que se ha introducido en el mundo del arte. Aun así, a veces se tiene la impresión de que hoy nos dedicamos más o menos a contar de nuevo viejas historias. Como si el público viniera a vernos como a un vieja, con su pañuelo y su labor de costura y nosotros tuviéramos que entretenerles con nuestras historias. Una narración puede ser algo entretenido, divertido. Pero al público no le proporciona otra cosa que una pérdida de tiempo a base de cotilleos vanos.

¿Por qué tenemos tanto miedo a asumir responsabilidades en nuestro trabajo cinematográfico? ¿Por qué nos aseguramos tanto desde el principio que el resultado es tan carente de riesgo como de importancia? ¿No será porque quedemos que nuestro trabajo se vea recompensado con dinero y confort? En este punto convendría comparar la arrogancia de los artistas modernos con la modestia del desconocido constructor de la catedral de Chartres. Convendría que el artista destacara por cumplir su deber, sin más, olvidado de sí mismo. Y esto es algo que todos hemos olvidado, hace ya tiempo.

Una persona que trabaja en una fábrica o en el campo, que produce valores materiales, bajo las condiciones socialistas se considera el amo de la vida. Y una persona así gasta su dinero para que le den un poquito de «entretenimiento», algo que le prepararán diligentes «artistas». Pero la diligencia de estos «artistas» está marcada por la indiferencia: están robando cínicamente a aquella persona honrada y trabajadora su tiempo, aprovechándose de su debilidad, su falta de conocimientos y de experiencia estética para destrozarle intelectualmente y al tiempo para ganar dinero. La actividad de tales «artistas» es deleznable. Un artista de verdad, sin

embargo, sólo tiene derecho a una actividad creativa si para él es una necesidad vital. Si esa creación es no sólo una actividad casual, secundaria, sino la única forma de existencia de su yo, un yo creativo.

En el caso de la literatura no es muy importante qué libro se escriba. En cierto sentido, eso es un asunto privado del autor, puesto que al fin y al cabo el lector decide qué libro va a comprar y qué libro va almacenando polvo en los estantes de una librería. Algo similar se da en el cine sólo a nivel formal, puesto que el espectador puede decidir qué película va n ver… Pero en realidad la producción cinematográfica precisa de aportes de capital enormes, a veces incluso espectaculares, que además siguen creciendo durante el proceso de producción y obligan luego a las distribuidoras a conseguir todos los beneficios posibles. En el fondo, nosotros vendemos nuestros productos y eso hace que aún tengamos más responsabilidad por nuestra «mercancía».

Tengo que decir que muchas veces me he maravillado de la forma tan concentrada de trabajar que posee Robert Bresson. No hay una sola película suya que sea fruto de la casualidad o de una «solución provisional». El ascetismo de sus medios expresivos le deja a uno sin aliento. Por su seriedad y su profundidad es uno de esos maestros en la dirección cuyas películas pasan a ser un hecho en su vida espiritual. Es patente que sólo las debe rodar en situaciones interiores extremas. ¿Por qué? Eso nadie lo sabe.

En *Gritos y susurros*, la película de Ingmar Bergman, hay un episodio muy poderoso, quizá el más importante de la película: dos hermanas van a la casa de sus padres, y allí muere la mayor de ellas. La espera de la muerte es el punto de partida de esta película. Y mientras están juntas hay un momento en que se sienten fuertemente atraídas; empiezan a hablar y a hablar y a hacerse caricias. Y todo eso crea la sensación de una sobrecogedora cercanía humana, algo deseado y muy frágil… Es deseada también porque momentos así son muy raros en las películas de Bergman o tan sólo se insinúan. En sus películas, las hermanas a menudo no pueden reconciliarse entre sí, no se perdonan ni siquiera a las puertas de la muerte. Suelen estar llenas de odio, dispuestas a atormentarse mutuamente. En esa escena de su breve aproximación, Bergman, en lugar de diálogo, ofrece una *suite* para violín de Bach, lo que refuerza inmensamente la impresión y concede a ese momento una dimensión de profundidad.

Qué duda cabe que ese viaje, positivamente tan destacado, hacia regiones espiritualmente más altas, en Bergman es una ilusión, un sueño: lo que no es, no puede ser. Y precisamente esto es aquello hacia lo que tiende el espíritu humano, aquello con lo que está acorde: la armonía vivida como un ideal que se ha hecho tangible precisamente en este momento. Pero incluso ese viaje que es mera ilusión permite al hombre una catarsis, una purificación interior y una liberación, con ayuda

del arte.

Con lo dicho aquí quiero subrayar que soy un adepto de aquel arte que porta en sí el ansia de lo ideal, que tiende hacia éste. Estoy a favor de un arte que dé al hombre esperanza y fe. Cuanto más desesperanzado es el mundo del que el artista extrae su material, más claramente hará que se sienta el ideal contrario: si no es así, no vale la pena vivir.

El arte simboliza el sentido de nuestra existencia.

¿Por qué motivos intenta él artista perturbar aquella estabilidad hacia la que tiende la sociedad? En la *Montaña mágica*, de Thomas Mann, dice Settembrini: «Espero, señor ingeniero, que no tenga nada en contra de la maldad. Para mí, es el. alma más brillante de la razón contra las fuerzas de la oscuridad y de la fealdad. La maldad, señor mío, es el espíritu de la crítica, y la crítica supone el origen del progreso y de la ilustración.» El artista intenta perturbar la estabilidad de una sociedad en pro de su tendencia hacia lo ideal: la sociedad tiende a la estabilidad; el artista, en cambio, a la eternidad. A él le preocupa la verdad absoluta, por lo que mira siempre hacia adelante, descubriendo así las cosas antes que los demás.

En todas mis películas me he esforzado por establecer lazos de unión que aúnen a las personas (dejando de lado los intereses meramente materiales). Lazos de unión que, por ejemplo, a mí mismo me unen a la humanidad y que a todos nosotros nos ligan con lo que nos rodea. Tengo que sentir imperiosamente mi continuidad espiritual y el hecho de que no me encuentro por azar en este mundo. Dentro de cada uno de nosotros tiene que haber una determinada escala de valores. En *El espejo* intenté transmitir el sentimiento de que Bach, Pergolesi, la carta de Pushkin, los soldados pasando el Sivasch y esas escenas hogareñas tan íntimas tienen en cierto sentido el mismo valor para cualquier hombre. Para la experiencia intelectual de una persona, lo que le sucedió a él personalmente ayer por la tarde y lo que le aconteció a la humanidad hace siglos, puede tener el mismo valor.

En todas mis películas me ha resultado importante el tema de mis raíces, de mis lazos con la casa de mis padres, con la niñez, la patria, la tierra. De forma necesaria tenía que subrayar mi pertenencia a una tradición y una cultura concretas, a un determinado círculo de personas e ideas.

Para mí, son extraordinariamente importantes las tradiciones culturales rusas que proceden de Dostoievski. Ahora bien, en la Rusia moderna no sólo no han llegado a desarrollarse plenamente, sino que más bien se hallan descuidadas o incluso ignoradas por completo. Hay para esto varios motivos, y el más importante de todos es que dicha tradición es radicalmente incompatible con el materialismo. Otro de los motivos de que la recepción de Dostoievski en la Rusia actual sea más bien discreta es la crisis interior, tan característica de los personajes de este autor, de su propia obra y también de la de sus continuadores. ¿Por qué se le tiene tanto miedo en la Rusia

moderna a ese estado de «crisis interior»?

Para mí, una crisis interior es siempre un signo de salud. En mi opinión, no supone otra cosa que un intento de volver a encontrar el propio yo, de conseguir una nueva fe. Entra en un estado de crisis interior todo aquel que se plantea problemas intelectuales. Esto es perfectamente lógico, puesto que el alma ansia armonía, mientras que la vida está llena de disonancia. En esta contradicción se halla el estímulo para el movimiento, pero también la fuente de nuestro dolor y de nuestra esperanza. Es esa contradicción la confirmación de nuestra profundidad interior, de nuestras posibilidades espirituales.

De esto trata *Stalker*: su protagonista pasa momentos de desesperación. Su fe se tambalea, pero una y otra vez siente su vocación de servir a los demás, a los que han perdido sus esperanzas e ilusiones. Para mí fue extremadamente importante que en esta película el guión mantuviera la unidad de tiempo, espacio y acción. Y si en *El espejo* me parecía interesante montar material documental, sueños, apariciones, esperanzas, intuiciones y recuerdos, es decir, todo el caos de las circunstancias, en *Stalker* no quería que hubiera ningún salto temporal entre las diversas partes. Pretendía que aquí todo el transcurso del tiempo se pudiera percibir dentro de un solo plano, que el montaje indicara en este caso tan sólo la continuación de los hechos. El plano no debía ser aquí ni una carga temporal ni cumplir la función de una organización del material de cara a la dramaturgia. Quería que todo contribuyera a dar la impresión de haber rodado la película entera en un solo plano. Este método tan sencillo, casi ascético, me parecía que encerraba grandes posibilidades. Por ello quité del guión todo aquello que me hubiera impedido trabajar con un mínimo absoluto de efectos exteriores. En este caso, lo que buscaba era una arquitectura sencilla y modesta para toda la estructura de la película.

Y con ello quería convencer aún más al público de que el cine —como instrumento artístico— tiene sus propias posibilidades, que no son menores que las de la literatura. Quería presentar la posibilidad que tiene el cine de observar la vida casi sin lesionar visible y gravemente el curso real de ésta. Para mí, es ahí donde radica la naturaleza verdaderamente poética del cine como arte.

Veía un cierto peligro en que esta simplificación extrema de la forma pudiera parecer rebuscada y manierista. Intenté escapar de esa impresión quitando a los planos todo lo que pudieran tener de nebuloso e indeterminado, que se suele identificar con el «ambiente poético» de una película. Normalmente se suele producir un ambiente de ese tipo de forma muy elaborada. Pero yo estaba convencido de que no me tenía que ocupar lo más mínimo por conseguirlo, pues al realizar el objetivo principal de un director de cine, eso se obtiene de forma natural. Cuanto más claramente se haya formulado ese objetivo principal, es decir, el sentido de lo que se va a mostrar, tanto más claramente aparecerá también el ambiente. Y con ese acorde

principal empezarán a responder también las cosas, el paisaje y la entonación de los actores. Todo pasa a tener conexión entre sí, nada sigue siendo casual. Todo se halla encadenado, se superponen unas cosas a otras, y así Niirgc el ambiente como un resultado, una consecuencia, de esa concentración en lo esencial. Sin embargo, el querer crear un ambiente como tal sería una empresa terriblemente absurda, Por eso nunca me ha resultado familiar la pintura de los impresionistas, que se proponían representar lo efímero, el momento como tal. En *Stalker*, donde intenté concentrarme en lo esencial, el ambiente surgió —si se quiere— como producto «colateral». Y hasta se me antoja que actúa de forma más activa y emocionalmente más contagiosa que en mis películas anteriores.

¿Cuál era el tema principal que debía resonar en *Stalker*? Dicho en términos muy generales: ¿cuál es en verdad el valor de una persona y con qué tipo de persona nos encontramos cuando está sufriendo la pérdida de su dignidad? Me permito recordar que la meta de las personas que en esa película se encaminan hacia la *zona* es una habitación donde se cumplirán sus más secretas aspiraciones. Mientras atraviesan el curioso territorio de la *zona*, rumbo a esa habitación, Stalker narra al escritor y al sabio la historia, real o legendaria, de Dikoobras, que llegó a aquel lugar ansiado pidiendo que su hermano, de cuya muerte él era culpable, volviera a recobrar la vida. Pero cuando Dikoobras volvió de la «habitación» a su casa, se encontró repentinamente enriquecido. La *zona* le había regalado su verdadero deseo íntimo, y no aquello que había pretendido desear. Por eso, Dikoobras se ahorcó.

Y cuando nuestros protagonistas llegan al fin a su meta, tras haber vivido muchas experiencias, tras haber reflexionado mucho sobre sí mismos, no se deciden ya a traspasar realmente el umbral de aquella habitación, hacia la que se habían puesto en camino bajo riesgo de sus propias vidas. De repente han sido conscientes de que su estado moral interior, en el fondo, es trágicamente imperfecto. No han encontrado dentro de sí fuerzas morales suficientes como para creer en sí mismos. Su fuerza tan sólo ha bastado para dirigir una mirada hacia dentro de su propio ser. Y sólo eso ya les ha asustado profundamente.

Cuando en la taberna donde los tres están descansando entra la mujer del Stalker, el escritor y el científico son testigos de un extraño e incomprensible fenónemo. Allí hay una mujer que ha pasado por sufrimientos indecibles por culpa de su marido y ha tenido con él a un niño enfermo, pero ella sigue amándole de la misma forma desinteresada que en su juventud. Su amor y su devoción son el milagro final que se puede establecer en contra de la incredulidad, el cinismo, el envenenamiento de vacío moral del mundo moderno, de los cuales son víctimas tanto el escritor como el científico.

Tal vez fue en *Stalker*, cuando sentí por primera vez la necesidad de indicar con claridad y sin equívocos el valor supremo por el cual, como dicen, vive el hombre.

Solaris trata sobre gente perdida en el cosmos que son obligados, les guste o no, a subir un peldaño más en la escalera del conocimiento en su afán de conocer cosas nuevas. Este afán de saber muestra aquí al hombre desde fuera, es a su modo algo realmente dramático, puesto que se ve acompañado de cierta intranquilidad y de carencias, de dolor y decepción, pues la verdad última es inalcanzable. A ello se añade que al hombre le ha sido dada una conciencia, que empieza a atormentarle en cuanto su comportamiento es contrario a las leyes morales. También la existencia de la conciencia es, en cierto modo, algo trágico.

Incluso en *El espejo*, que habla de los sentimientos profundos, eternos, no de los de breve flamear, esos lazos se convierten en una imposibilidad de comprender, en una incapacidad del protagonista, que no entiende por qué ha de sufrir eternamente por culpa de esos sentimientos, por ese amor y esas ataduras. En *Stalker* lo digo de forma abierta y yendo hasta las últimas consecuencias: el amor humano es ese milagro capaz de oponerse eficazmente a cualquier especulación sobre la falta de esperanza en nuestro mundo. Lo malo es que también nos hemos olvidado de qué es el amor.

En *Stalker*, el escritor reflexiona sobre el aburrimiento de la vida en un mundo sometido a reglas, en el que incluso la casualidad es el resultado de una ley que para nosotros era hasta entonces desconocida.

Quizá sea por eso por lo que el escritor está a gusto en la *zona*, donde se encuentra con algo desconocido, capaz de sorprenderle, de maravillarle. En realidad, lo que le maravilla es precisamente aquella mujer sencilla, con su fidelidad y sus valores humanos. ¿Es que realmente todo está sometido a la lógica? ¿Es que realmente todo se puede disgregar en sus partes componentes, todo se puede calcular?

En *Stalker* y en *Solaris* si algo no me interesaba era la ciencia-ficción. Pero, desgraciadamente, en *Solaris* aún hubo muchos elementos de ciencia-ficción, que distraían de lo esencial. Todas aquellas naves espaciales que aparecían en la novela de Stanislav Lem, indudablemente, estaban bien elaboradas y tenían su interés, pero, vistas las cosas desde hoy, opino que la idea fundamental de aquella película se habría expresado con mucha más claridad si hubiéramos prescindido de todo aquello.

La ciencia-ficción no era en *Stalker* sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral, que era lo esencial para nosotros. Pero en todo lo que le sucede en esa película al protagonista no hay ciencia-ficción de ningún tipo. La película se hizo de tal manera que el espectador podía tener la impresión de que todo' aquello podía suceder hoy mismo y de que la *zona* estaba muy próxima.

A menudo se me ha preguntado qué simboliza exactamente la *zona* y hay quien se ha lanzado a las más aventuradas hipótesis y sospechas. Preguntas y suposiciones de ese tipo siempre consiguen abocarme a la desesperación y a la cólera. En ninguna de

mis películas se simboliza algo. La *zona* es sencillamente la *zona*. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta. Y que resista depende tan sólo de la conciencia que tenga en su propio valor, de su capacidad de distinguir lo sustancial de lo accidental.

Considero que es un deber mío animar a la reflexión sobre lo específicamente humano y sobre lo eterno que vive dentro de cada uno de nosotros. Pero el hombre ignora una y otra vez lo humano y lo eterno, aunque tenga su destino en sus propias manos. Prefiere ir a la caza de ídolos engañosos, aunque al fin y al cabo, de todo aquello no quede más que esa partícula elemental con la que el hombre puede realmente contar en su vida: la capacidad de amar. Y esa partícula elemental puede ocupar en su alma una posición existencialmente definitiva, puede dar sentido a su existencia.

Poema

Amo tus ojos, amiga
Por Fyodor Tyuchev

Amo tus ojos, amiga,
su maravilloso y travieso centelleo
cuando los alzas de pronto, suavemente
y cual relámpago celestial,
lanzas la mirada en rededor.

Pero un encanto hay aún más intenso:
los ojos, entornándose
en los minutos del beso apasionado
y, tras las pestaña caídas,
fatalmente anegados por el fuego del deseo.

DESPUÉS DE «NOSTALGHIA»

Ya tengo tras de mí la primera película que no he rodado en mi tierra. Aunque lo hice con permiso oficial de las autoridades soviéticas, lo que entonces no me sorprendió especialmente, puesto que hice la película para mi país y por mi país… Y parece que todos lo sabían, aunque los acontecimientos futuros aún se encargarían de demostrar que mis intenciones y mis películas resultaban fatídicamente extrañas a los organismos soviéticos relacionados con el cine.

En esa película yo quería hablar de la forma rusa de la nostalgia, de ese estado anímico tan típico de nuestra nación, un estado anímico que surge en nosotros los rusos cuando estamos muy lejos de nuestra patria. Veía en todo ello, si se quiere, un deber patriótico, tal como entiendo este término. Quería hablar de los lazos que —como una suerte de fatalidad— unen a los rusos a sus raíces nacionales, a su pasado y su cultura, a la tierra, los amigos y los parientes, esos lazos de los que no podemos liberarnos en toda la vida, allá donde nos lleve el destino. Los rusos no son capaces de adaptarse rápidamente a nuevas situaciones, de orientarse en un mundo distinto al suyo. Toda la historia de la emigración rusa demuestra que los rusos son «malos emigrantes», como se dice en la Europa occidental. Su trágica incapacidad de asimilación y sus torpes intentos de adaptarse a un estilo de vida extraño es algo perfectamente conocido. ¿Cómo iba a imaginar durante el rodaje de *Nostalghia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? ¿Cómo iba a imaginar que yo mismo, hasta el final de mis días, tendría que sufrir esa misma grave enfermedad?

En Italia rodé esa película, que es profundamente rusa. Y lo es en todos sus aspectos, lo mismo en los morales y éticos que en los políticos y emocionales. Hice una película sobre un ruso que se encuentra en Italia para un largo viaje de investigación; hice una película de sus impresiones de este país. Pero en ningún momento quise presentar una vez más esa belleza de postal turística de una Italia así retratada más de mil veces.

Es otra cosa; es una película sobre un hombre ruso que ha perdido completamente su órbita y sobre el que las impresiones se precipitan como un torrente. Pero, y esto es lo trágico, no puede comunicarlas a las personas cercanas, y fatídicamente tampoco puede unirlas al pasado, del que depende hasta la última fibra de su ser. Yo mismo he vivido algo similar: cuando me despedí de casa para una larga temporada y me vi confrontado con un mundo y una cultura diferentes que me atraían, éstos empezaron a someterme a un estado casi inconsciente e irremediable de ansiedad, tal y como se suele dar en el caso de un amor no correspondido. Era una señal de la imposibilidad de comprender lo incomprensible, de unificar lo no unificable. Era como un recuerdo de la finitud de nuestra vida aquí en la tierra, como un recuerdo

admonitorio de la limitación y predeterminación de nuestra vida, entregada, no a las circunstancias externas, sino a los propios «tabúes» interiores.

Siento fascinación por aquellos artistas medievales japoneses que con su trabajo en la corte de un señor feudal encontraron la fama y fundaron una escuela, para luego, en la cima de su gloria, cambiar repentinamente su modo de vida y continuar su actividad artística en otro lugar, bajo un nombre nuevo y con un estilo diferente. Es sabido que algunos de ellos, en el curso de su existencia, fueron capaces de llevar cinco vidas completamente diferentes. Esto es algo que siempre ha ocupado poderosamente mi imaginación. Supongo que porque yo soy absolutamente incapaz de cambiar algo en la lógica de mi vida, en mis afinidades personales y artísticas.

Gorchakov, el protagonista de *Nostalghia*, es un poeta. Viaja a Italia para reunir material sobre el pianista ruso Pavel Sosnovski[50], para escribir sobre él un libreto para una ópera. Sosnovski existió realmente. Como poseía cualidades musicales, el señor feudal de quien dependía le envió a Italia para que cursara estudios; permaneció allí durante largo tiempo, dando conciertos con gran éxito. Pero, probablemente atormentado por la inevitable nostalgia rusa, decidió volver tras muchos años a Rusia, de nuevo como siervo de la gleba, para ahorcarse poco después. Por supuesto que la historia de este compositor no aparece casualmente en la película. Va parafraseando el sino y el estado de Gorchakov cuando, de forma especialmente dolorosa, siente que es un «marginado», que desde una lejana distancia observa una vida que no es la suya y se entrega a los recuerdos del pasado, de los rostros de personas queridas, de sonidos y olores de su casa.

Cuando por primera vez vi el material de la película, me sorprendió la oscuridad de las imágenes. Todo el material correspondía plenamente al estado anímico y al ambiente en que lo habíamos rodado…, aunque yo' no me lo había propuesto. Pero para mí es muy sintomático que, con independencia de mis intenciones concretas ¡y planificadas, éste se volcara en mi estado de ánimo durante el rodaje. Es decir, a la larga y angustiosa separación de mi familia, a la falta de las condiciones de vida acostumbradas, al tipo de producción que era nuevo para mí y también a una lengua extraña. Me sorprendió y a la vez me alegró, porque el resultado, que por primera vez aparecía ante mis ojos en la pantalla, demostraba que mi intención de conseguir con los medios del arte cinematográfico un espejo del alma humana, de una experiencia humana única, no eran sólo un producto curioso de ideas estériles, sino una realidad indudable.

Debo decir que la acción externa, las intrigas y la conexión entre los acontecimientos no me interesan para nada, y que en cada película me van interesando menos. Lo que realmente me preocupa es el mundo interior de las personas. Por eso me resultó algo completamente natural lanzarme al viaje hacia el interior del alma de mi héroe, en la filosofía que lo sustenta, en las tradiciones

culturales y literarias en que se basan sus fundamentos internos. Por supuesto que soy consciente de que, desde el punto de vista comercial, sería mucho más ventajoso introducir en la película continuos cambios de lugar, efectos siempre nuevos, exóticas tomas exteriores e «impresionantes» interiores. Pero en los temas que realmente me preocupan, los efectos exteriores no serían otra cosa que alejarse del único objetivo al que se dirigen todos mis esfuerzos. Lo que me interesa es el hombre, en quien se encierra todo el universo. Y para poder expresar esta idea, para poder expresar el sentido de la vida humana,, no hace falta en realidad ninguna concatenación de acontecimientos.

Quizá ni siquiera haga falta destacar que, desde el principio, mi idea del cine no tiene nada que ver con las películas americanas de aventuras. Desde *La infancia de Iván* hasta *Stalker* me he esforzado por huir del movimiento externo, concentrando la acción cada vez más en las tres unidades clásicas de lugar, tiempo y acción. Y, en este sentido, incluso la composición de mi *Andrei Rublev* me parece demasiado disgregada y carente de unidad.

En cualquier caso, pretendía que el guión de *Nostalghia* no contuviera nada superfluo y accidental, que pudiera molestarme en la consecución de mi objetivo principal, que era reflejar el estado de una persona que llega a estar en contradicción profunda con el mundo y consigo mismo, que es incapaz de encontrar un equilibrio entre la realidad y la armonía deseada, que vive, pues, esa nostalgia que surge, no sólo de su lejanía física con respecto a su patria, sino también de un luto global por la integridad del ser. Y con el guión estuve descontento hasta el momento en que se fue viendo una cierta unidad metafísica.

Gorchakov encuentra Italia en el momento de su trágica ruptura con la realidad, con la vida (no con las circunstancias externas), que nunca hará justicia a las pretensiones de un individuo. Italia se le muestra con sus majestuosas ruinas, que surgen de la nada. Aquellos pedazos de una civilización unir versal y extraña, son a la vez como mausoleos de la futilidad de las ambiciones humanas, signos del fatídico camino en el que se ha perdido la humanidad. Gorchakov muere porque es incapaz de superar su propia crisis interior, incapaz de detener [a decadencia de la continuidad del tiempo, de la que también él es consciente.

En relación con este estado anímico de Gorchakov, la figura del italiano Domenico, que al principio parece tan extraña, cobra una gran importancia. Esta persona perturbada, expulsada de la sociedad de los hombres, encuentra dentro de sí fuerzas suficientes y un nivel intelectual que consigue oponerse a la realidad que destruya al hombre. Este ex profesor de matemáticas y ahora *outsider* se vence a sí mismo y decide hablar en público de la catastrófica situación del mundo, llamando a los hombres a la lucha. A los ojos de los que se creen «normales» no es otra cosa que un «loco». Pero esa idea que él ha sufrido en su propio ser, profundamente, no tiene

por objeto una salvación individual, sino la salvación universal de la locura y la inmisericordia de la civilización moderna.

En cierto modo, todas mis películas tratan ese tema: que los hombres no están malviviendo, solitarios y abandonados, en un universo vacío, sino que con incontables lazos están unidos con el pasado y el futuro. Que toda persona puede, por ello, enlazar su destino con el del mundo y la humanidad. Pero esa esperanza de dar a la vida y a la actuación de cada persona un significado consciente, también aumenta de modo extraordinario la responsabilidad del individuo por la marcha de la vida en nuestro planeta.

Ante la amenaza de una guerra de destrucción total, ante las increíbles miserias sociales, ante el sufrimiento humano, es un santo deber de la humanidad y de cada uno el unirse con los demás en nombre del futuro. Gorchakov se une a Domenico y siente la necesidad interior de protegerle ante la opinión «general» de los egoístamente satisfechos, e ignorantes, para quienes no es otra cosa que un «loco» vergonzante. Pero no conseguirá apartarle de ese camino que implacablemente ha elegido.

A Gorchakov le fascina el maximalismo infantil de Domenico, porque él —como todas las personas «adultas», está dispuesto a aceptar las soluciones de compromiso. Domenico decide prenderse fuego, para demostrar con esa acción extrema su carencia de intereses propios. Lo hace en la ingenua esperanza de que los hombres escucharán ese último grito de advertencia. Gorchakov queda conmocionado a causa de este hecho, por la armonía interior, casi por la «santidad» de Domenico. Mientras que él sólo se dedica a reflexionar sobre la imperfección de la vida, Domenico se arroga el derecho a reaccionar contra ella, a actuar con decisión. Domenico siente la verdadera responsabilidad por la vida en el momento en que reúne las fuerzas para hacer lo que hace. Ante ese acontecimiento, Gorchakov résulta ser un burgués, al que atormenta la conciencia de su inconsecuencia. Si se quiere, esa muerte le alegra, porque así descubre la profundidad de un sufrimiento vivido hasta el final.

Ya he dicho que, al ver por primera vez el material, me sorprendió cómo en él se expresaba mi propio estado interior en el momento de rodar *Nostalghia*, aquella profunda tristeza, que cada vez me agotaba más, por la lejanía de la propia tierra y de las personas queridas, que antes habían marcado todos los momentos de mi existencia. Ese sentimiento fatídicamente vinculante de dependencia con respecto al propio pasado, esa enfermedad cada vez más insoportable, eso es lo que se llama nostalgia. Aun así, quisiera advertir al lector que no se dedique a identificar a la ligera al autor con su héroe lírico. Por supuesto que, en un proceso de creación, uno aprovecha de forma directa las propias experiencias vitales, puesto que —desgraciadamente— tampoco dispone de otras, pero asumir temas y estados de ánimo de la propia vida no significa que sólo por eso se pueda identificar al artista con lo

que hace. Quizá alguno quede decepcionado por esta afirmación. Pero hay que decir que la experiencia lírica de un autor coincide muy pocas veces con su forma de actuar en la vida cotidiana.

La poesía de un autor, el resultado de su forma de vivir la realidad que le circunda, es capaz de elevarse por encima de la realidad, de entrar en pugna o incluso en un conflicto insuperable, con ella. Es especialmente importante, y es paradójico, que lo haga no sólo con la realidad «exterior», sino también con la realidad interior del autor. Muchos estudiosos de la literatura opinan, por poner un ejemplo, que Dostoievski no hizo otra cosa que descubrir sus propios abismos, que en los santos y los miserables de sus novelas está representado él mismo. Pero en realidad, Dostoievski no se parece a ninguna de esas figuras; cada una de ellas es una suma de sus impresiones vitales y de sus reflexiones, pero ninguna de ellas le representa a él, a la totalidad del individuo.

En *Nostalghia* quería dar continuación a mi tema del hombre «débil», que en cuanto a sus características externas no es un luchador, pero que para mí es un vencedor en la vida. Ya Stalker dice en un monólogo que defiende la debilidad como el único valor verdadero y como la esperanza para la vida. Siempre me han gustado las personas incapaces de adaptarse a la realidad pragmática. Con excepción—quizá—de Iván, en mis películas nunca hay héroes, siempre hay personas cuya fuerza resulta de su convicción interior y también del hecho de que son capaces de asumir la responsabilidad hacia otras personas (esto, naturalmente, también se puede decir de Iván). Personas así recuerdan en muchos casos a niños con un *pathos* propio de adultos, porque sus actitudes, de cara al «sentido común», son tremendamente carentes de realismo, desprendidas de sí mismo.

El monje Rublev contemplaba el mundo con los ingenuos ojos del niño y predicaba que no había que resistir al mal, que había que amar al prójimo. Aunque fue testigo de las —quizá— más brutales barbaridades de este mundo, aunque tuvo que sentir las más amargas desilusiones, consiguió reencontrar el valor único en la vida del hombre: la bondad y ese amor humilde que todo lo perdona. Chris Kelvin, que al principio de Solaris parece un burgués más, guarda en su alma aquel «tabú» del hombre que no permite acallar la voz de la conciencia y alejar de sí la responsabilidad por la vida propia y ajena. El protagonista de *El espejo* es un débil egoísta, incapaz de dar al prójimo un amor desinteresado, carente de una meta para sí mismo. Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida. Stalker, aquella extraña persona que tan fácilmente cae en la historia, es incorruptible y se atreve a contrarrestar con la voz de su profunda espiritualidad el cáncer del pragmatismo, omnipresente en ese mundo atacado por la enfermedad.

De forma parecida a Stalker, también Domenico se inventa su propia filosofía.

Para no caer en el cinismo generalizado, en la caza de ventajas materiales para sí mismo, elige un camino propio lleno de sufrimiento, y con el ejemplo de su muerte hace un nuevo intento de detener a esa humanidad que se ha vuelto loca en el camino que lleva a su perdición. Lo más importante que tiene una persona es su conciencia, siempre intranquila, que no le permite consumir sin más un buen pedazo de esta vida. En el carácter de Gorchakov quise destacar otra vez ese estado anímico especial, ya tradicional para los mejores sectores de la intelectualidad rusa: esa responsabilidad, nunca satisfecha de sí misma y llena de compasión por los más infelices de este mundo, siempre a la búsqueda de la fe, la bondad y el ideal.

Del hombre me interesa, sobre todo, su disponibilidad para servir a algo superior, su rechazo, su incapacidad de conformarse con la «moral» normal del aburguesado. Me interesa aquella persona que ve el sentido de su vida en la lucha contra el mal y que, de ese modo, a lo largo de su vida alcanza en su interior un nivel un poquito más alto. La única alternativa al perfeccionamiento interior es la degradación interior, un camino al que parecen invitarnos nuestra vida cotidiana y el proceso de adaptación a esa vida.

El protagonista de mi próxima película, *Sacrificio*, será también una persona débil, en el sentido más corriente de la palabra. No es un héroe; es una persona que medita, un hombre sincero, capaz de sacrificarse por sus más altos ideales. Cuando la situación se lo reclama, no escapa a su responsabilidad o intenta traspasarla a otros. Se arriesga a sufrir la incomprensión de los demás, pero actúa no sólo con decisión, sino con algo así como autodestructora desesperación. Aunque sabe que con ello conseguirá fama de loco, traspasa el umbral del comportamiento humano «normal», «permitido», para sentir su pertenencia al todo, al destino del mundo, si se quiere. En realidad no está haciendo otra cosa que cumplir obediente la misión de su corazón, es decir, no es dueño, sino tan sólo servidor de su destino. Quizá nadie se dé cuenta de sus esfuerzos, pero en ellos se basa la armonía de nuestro mundo.

La debilidad humana me interesa como contrapartida a la expansión exterior de la persona, al comportamiento agresivo frente a otras personas y frente al mundo, al deseo de someter a otros a las propias intenciones, con el fin de autoafirmarse. Me fascina, pues, esa energía humana que se abalanza contra la rutina materialista. A este tema se dedicarán las ideas de mis próximas películas.

En este sentido me interesa el *Hamlet* de Shakespeare[51] y espero poder adaptarlo al cine pronto. Este drama tan extraordinario trata del tema eterno de una persona de alta calidad interior, obligada a estar en contacto con esa realidad baja, sucia. Es como si se obligara a una persona a vivir en su propio pasado. La tragedia de Hamlet, para mí, no es su final físico, sino el hecho de que inmediatamente antes de su muerte se vea obligado a abandonar sus propios principios para convertirse en un vulgar asesino. Después de esto, la muerte es para él en realidad redención: sin ella no le

hubiera quedado otro camino que el suicidio.

En el rodaje de mi próxima película me esforzaré aún más por conseguir planos verídicos, convincentes. Partiré para ello de las impresiones inmediatas en los exteriores, en cuyas peculiaridades también quedan grabadas las consecuencias del paso del tiempo. El realismo es una forma de vida de la naturaleza en el cine. Cuanto más naturalista es la naturaleza que se introduce en un plano, tanto más dignidad tendrá esa imagen: dar alma a la naturaleza resulta algo connatural en el cine.

En estos últimos tiempos he tenido muchas ocasiones de hablar con mis espectadores. Y muchas veces he tenido que percatarme de su escepticismo frente a mis afirmaciones de que en mis películas no hay ningún símbolo o metáfora. Muy a menudo, incluso con apasionamiento, se me pregunta por el significado de la lluvia. Por qué aparece en todas las películas. Y por que aparece siempre el viento, el fuego y el agua. Preguntas de este tipo me confunden.

Se podría decir que los aguaceros son característicos de la región en que me crié. En Rusia hay largas temporadas de lluvia que despiertan la nostalgia. Y también se podría decir que a mí no me gusta la gran ciudad, sino la naturaleza, y que me siento extraordinariamente a gusto cada vez que me alejo de los logros de la civilización moderna y voy a mi casa de campo, alejada más de trescientos kilómetros de Moscú. La lluvia, con el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente material en que vivimos, son —si se quiere— una verdad de la vida. Por eso me afecta cuando me entero de que las personas, en vez de disfrutar sencillamente de esa naturaleza que se ha incorporado a las imágenes, van buscando en ella un sentido oculto. En la lluvia se puede ver, sin más, mal tiempo, mientras que yo lo utilizo de una forma determinada, como un ambiente estético, que marca el desarrollo de la acción. Pero eso no significa —ni mucho menos— que en mis películas la naturaleza sea símbolo de algo. En las películas comerciales parece que ni siquiera existe la meteorología. Allí todo está marcado por las extraordinarias condiciones de luz y de interiores para conseguir unas tomas rápidas. Aquí todo marcha según el guión, y nadie se pone nervioso por los tópicos de un ambiente reproducido tan sólo de manera aproximada, por el descuido en los detalles. Pero cuando el cine le trae al espectador el mundo real y le permite observarlo en toda su plenitud, casi «olerlo», sintiendo sobre su propia piel la humedad o la sequía, entonces se comprueba que esc espectador hace mucho que ha perdido la capacidad de entregarse a esa impresión de forma emocional, simple, en un sentido inmediatamente estético. Por el contrario, continuamente se está sometiendo a un control, se está examinando y preguntando por el «porqué» y el «para qué».

Y el único motivo es muy simple: en la pantalla, yo quiero mostrar de la forma más perfecta posible mi propio mundo ideal, tal como yo mismo lo siento y lo percibo. No escondo ante el espectador intenciones especiales ni me dedico a jugar

con él. Le muestro el mundo tal como a mí me parece, en su máxima expresividad y precisión. Tal como expresa, de la forma más perfecta posible, el sentido no perceptible de nuestra existencia.

Para precisar lo que estoy intentando decir puede servir un ejemplo de Bergman: en *El manantial de la doncella* me emociona siempre aquel plano en que muere la protagonista de la película, que ha sido brutalmente violada: el sol primaveral brilla por entre las ramas, a través de las cuales vemos también el rostro de la joven, moribunda o quizá ya muerta, que no siente ya dolor alguno…

…Todo parece muy comprensible y, sin embargo, falta algo. Luego empieza a nevar, una de esas raras nevadas de primavera… Copos de nieve quedan colgados en sus pestañas, recubren sus párpados… El tiempo deja sus huellas en la toma… Pero, ¿sería correcto hablar del significado de aquellos copos? ¿O tan sólo de cómo, precisamente por la longitud y el ritmo de ese plano, hacen culminar nuestra percepción emocional? No, por supuesto que no. El director ha introducido ese plano sólo para poder reproducir con toda exactitud el acontecimiento, para poder mostrar, con esos copos que quedan sobre los párpados y que ya no se derriten, que ella ha muerto. No se debe confundir una voluntad creativa con una ideología, porque rechazaríamos la posibilidad de percibir el arte de forma inmediata, adecuada, espiritual.

Debo reconocer que el plano final de *Nostalghia*, donde en medio de una catedral italiana aparece mi casa campesina rusa, es al menos parcialmente metafórico. Esta imagen tiene algo de literario. Es como un modelo del estado interior de Gorchakov, de su ruptura interior, que no le deja seguir viviendo como hasta entonces. Si se quisiera, se podría afirmar también lo contrario y decir que se trata de una nueva unidad, que funde las colinas toscanas y el pueblo ruso en un todo orgánico, inseparable, que si volviera a Rusia sería desmembrado de nuevo por la realidad. Por ese motivo, Gorchakov muere en aquel mundo que es nuevo también para él, donde los objetos de nuestra existencia terrena, tan extrañamente condicionada, forman una unidad orgánica y natural, que —por misteriosos motivos— alguien ha destruido para siempre. Pero tengo que reconocer que este plano cinematográficamente no es muy limpio, aunque espero que no contenga ningún simbolismo vulgar. En mi opinión, el plano presenta algo altamente complejo y plurivalente: expresa en imágenes lo que sucede con Gorchakov, pero sin simbolizar nada más que tuviera que ser descifrado con esfuerzo.

En este caso se me podría acusar, pues, de incoherencia. Pero en el fondo las cosas siempre son así: un artista establece determinados principios para luego poder infringirlos. Probablemente haya muy pocas obras de arte que correspondan plenamente a la doctrina estética promulgada por su autor. Normalmente, las obras de arte entran en relaciones muy complejas con respecto a los ideales meramente

estéticos del autor. Y no se limitan a ellos, porque la estructura artística es siempre más rica que el esquema teórico subyacente. Y al terminar este libro me preguntaré si con el marco que en él he fijado no me estaré limitando excesivamente de cara al futuro.

Nostalghia ha quedado atrás. Al trabajar en aquella película, ¿cómo iba a imaginarme que poco después se apoderaría de mi alma, ya para siempre, una nostalgia tan personal, tan concreta?

Poema

Se apaga la vista
Por Por Arseni Alexandrovich Tarkovski

Se apaga la vista - mi fuerza,
dos invisibles lanzas de diamante;
el oído ensordece, lleno de trueno remoto
y de respiración de la casa paterna.
Se debilitaron los nudos de los músculos firmes
como canosos bueyes sobre el arado;
y ya no brillan de noche
las dos alas detrás de mis hombros.

Soy una vela, me consumí durante la fiesta,
recojan mi cera por la mañana,
esta página les dictará
cómo llorar y de qué enorgullecerse,
cómo repartir el último tercio de la alegría
y morir ligeramente,
y a la sombra de un techo casual
póstumamente encenderse,
como la palabra.

SACRIFICIO

La idea de mi película *Sacrificio* es anterior a *Nostalghia*; las primeras notas y borradores nacieron cuando aún vivía en la Unión Soviética. En el centro estaba la vida de un hombre enfermo de cáncer, Alexander, curado de su enfermedad por ofrecer un sacrificio. Desde aquella vieja versión, escrita hace muchos años, me ha preocupado la idea del sacrificio, que se ha ido convirtiendo cada vez más en una parte de mi vida. Se reforzó aún más con las experiencias y las vivencias en los primeros años del exilio, aunque debo decir que mis convicciones no han cambiado sustancialmente en el extranjero. Tan sólo se han ido desarrollando, se han visto confirmadas; he profundizado en ellas. Del mismo modo, el plan de mi última película ha ido adquiriendo contornos cada vez más claros, sin que cambiara la idea de fondo.

Es fácil responder, sin rodeos, a la pregunta de qué es lo que me fascinaba en el tema del sacrificio. A mí, como persona con convicciones religiosas, me interesa sobre todo alguien capaz de entregarse en sacrificio, ya sea por un principio espiritual, ya sea para salvarse a sí mismo, o por ambos motivos a la vez. Un paso así presupone apartarse radicalmente de toda intención primaria y egoísta; es decir, esa persona actúa en un estado existencial más allá de la lógica «normal» de los acontecimientos, ha quedado libre del mundo material y de sus leyes. A pesar de ello (o quizá incluso precisamente por ello) su acción origina transformaciones visibles. El espacio en que se mueve quien está dispuesto a sacrificarlo todo, e incluso a entregarse él mismo en sacrificio, es algo así como el contrapeso de nuestros espacios de experiencias empíricas; pero no por ello es menos real que éstos.

Hubo momentos en que este punto de partida me iba acercando paso a paso a la realización práctica de una idea: rodar una película importante sobre el tema del sacrificio. Cuanto más duras se iban haciendo mis experiencias con el materialismo del mundo occidental, cuanto más iba reconociendo el sufrimiento a que conduce a buena parte de la humanidad el haber sido educada en un pensamiento materialista, con esas psicosis omnipresentes que expresan la incapacidad del hombre moderno para comprender por qué la vida ha perdido para él lodo incentivo y le parece cada vez más podrida, sin sentido y angustiosamente exigua…; cuanto más sucedía todo esto, tanto más clara sentía la necesidad de rodar esa película.

Porque uno de los aspectos del retorno de la persona a una vida normal, llena de espiritualidad, es su actitud frente a sí mismo: o se vive la vida de un consumidor dependiente de los desarrollos tecnológicos o materiales en general, entregado ciegamente al supuesto progreso, o se reencuentra la propia responsabilidad interior, que se dirige no sólo hacia uno mismo, sino también hacia los demás. Es aquí, en ese paso consciente a la responsabilidad y a lo que sucede en ella y con ella, donde se

hace posible lo que solemos llamar «sacrificio», la realización de la idea cristiana del entregarse a sí mismo. Si lo tomamos en sus últimas consecuencias, deberíamos decir que una persona que no sienta (aunque sea en términos muy modestos) la capacidad de entregarse por una persona o una cosa, ha dejado de ser persona. Está a punto de cambiar su vida por la de un robot, que funciona mecánicamente.

Por supuesto, soy consciente de que la idea del sacrificio no es muy popular hoy en día. Casi nadie tiene el deseo de sacrificarse por otra persona o por alguna cosa. Lo que resulta decisivo son las implacables consecuencias de ese comportamiento: la pérdida de la personalidad, sustituida por un egocentrismo aún más acusado que el que impregna ya muchas relaciones interpersonales y también las de muchos grupos de población en su convivir con otros, incluso con sus vecinos. Y sobre todo la pérdida dé la última oportunidad existente para dar espacio al desarrollo interior en vez del «progreso» material, posibilitando así de nuevo una existencia llena de dignidad.

Un ejemplo basta para explicar hasta qué punto el mundo civilizado ha caído en manos del materialismo. El hambre se puede superar fácilmente: con dinero. Al mismo mecanismo —dinero a cambio de mercancías— se somete quien en su depresión o su desesperación acude a su psiquiatra: pasa por una sesión, aligera su alma por dinero y después quizá incluso se sienta mejor, de forma parecida a quienes en un burdel compran «amor», a pesar de que el amor no se puede comprar con dinero, al igual que la paz del alma.

En cuanto a la forma, mi nueva película es una parábola: narra acontecimientos que se pueden interpretar de formas muy diferentes, porque no sólo reflejan la realidad, sino que están llenos de un sentido determinado. La primera idea llevaba por título *La bruja* y preveía como núcleo de la acción la sorprendente curación de un hombre, enfermo de muerte, a quien su médico de cabecera ya ha comunicado la terrible verdad sobre su fin, presumiblemente cercano. El enfermo entiende la situación en que se encuentra; con desesperación se da cuenta de que está condenado a muerte. Un buen día, llaman a su puerta. Ante él, un hombre (el personaje que prefiguraba a Otto, el cartero, en *Sacrificio*) que le trae el absurdo mensaje de ir a ver a una mujer dotada de poderes mágicos, conocida como bruja, y dormir con ella. El enfermo obedece y recibe así el donde la curación, que sorprendido le confirma pronto su amigo el médico. Está absolutamente curado. Pero repentinamente aparece aquella mujer, la bruja, en medio de la lluvia. Y otra vez suceden cosas incomprensibles: por ella, Alexander abandona su atildada casa, se despide de su vida anterior, se enfunda —como un vagabundo— un viejo abrigo y se va con la mujer.

Ésta es, en resumidas cuentas, la historia de un sacrificio, pero también de una salvación. Es decir, espero que Alexander encuentre salvación, que —como aquella figura en la versión fílmica definitiva, rodada en Suecia en 1985— encuentre la

salvación en un sentido mucho más amplio que el que puede expresarse en la liberación de una enfermedad (aunque sea una enfermedad mortal), la salvación, en este caso, a través de una mujer.

Lo curioso es que mientras en mi imaginación las figuras de la película (mejor dicho: del primer esbozo de película) se iban transformando y la acción iba siendo cada vez más densa y estructurada, este proceso lento, casi independiente de circunstancias externas y propósitos concretos, iba ganando no sólo una vida propia, sino que también entraba en mi vida personal y empezaba a organizaría. Ya durante los trabajos preparatorios de *Nostalghia* no conseguía superar la impresión de que esa película proyectaba una parte de mi propio destino. Si partimos del guión, Gorchakov, el protagonista, sólo quería permanecer un breve espacio de tiempo en Italia, pero enferma y muere allí; no es que prescinda de volver a su patria rusa porqué así lo haya decidido, porque no desee volver: el destino decide por él. Tampoco yo había pensado quedarme en Italia una vez terminado el rodaje. Por ello fue también muy molesta la experiencia de que también yo, como Gorchakov, tenía que obedecer a una voluntad más alta. Esta experiencia se vio reforzada por la muerte de Solonitsin, el actor principal de todas mis películas. Estaba previsto que hiciera no sólo el papel de Gorchakov en Nostalghia, sino también (así lo había previsto con gran antelación) el de Alexander en *La bruja*. Anatoli Solonitsin murió de la misma enfermedad que cambia la vida de Alexander, la misma que hoy, años después, me afecta también a mí.

¿Qué significa todo esto? No lo sé. Sólo puedo darme cuenta de lo siguiente: una imagen poética, que he creado en algún momento, se convierte en realidad concreta, palpable, se materializa y —lo quiera o no— empieza a ejercer influencia en mi vida. El trato con una realidad de este tipo, surgida sin colaboración consciente, pero con origen en la mente de aquel a quien luego afecta, no es precisamente agradable. Más bien sucede todo lo contrario: uno mismo se ve como un instrumento o un juguete, deja de ser una personalidad en un sentido autónomo, con responsabilidad propia;, es como si le partieran a uno por la mitad; se siente mitad y ya no dispone plenamente de sí mismo. Si la vida va siguiendo paso por paso las ideas que uno ha desarrollado, entonces las ideas ya no le pertenecen; son sólo mensajes, que se reciben y se transmiten.

Por eso Pushkin tiene razón cuando afirma que todo poeta, todo artista verdadero es, contra su propia voluntad, profeta. Él mismo sufrió lo indecible por este papel predeterminado que le tocaba ostentar. La capacidad de ver el futuro y de predecirlo le parecía el más horrible de los dones de los que puede disponer una persona. De forma supersticiosa estaba atento a signos y símbolos a los que concedía una cualidad de prefigurar el destino. Se dice que, cuando en tiempos de los decabristas le llamaron a Moscú, dio la vuelta de inmediato en cuanto un conejo se cruzó en su

camino. De este modo escapó a la ejecución. Una de sus poesías habla de los tormentos de la vocación profética, de la inexorabilidad de la imposición de que, siendo poeta, tener que ser también profeta. Cuando, tras muchos años de olvido, volví a recordar aquellos versos, palabra por palabra (fue en relación con experiencias de los últimos años), adquirieron para mí repentinamente la fuerza de una revelación. Me dio la impresión como si el poeta no hubiera guiado él solo la pluma cuando los escribió en 1826:

«Arrebatado por la ambición del espíritu
vegetando en el desierto, se me acercó
un serafín de seis alas
allí donde el camino se abre en cruz.
Con sus dedos de luz
suavemente mis ojos tocó:
Ojos de profeta, sin miedo,
verdaderos, en mí despertaron,
en mi oído penetró su dedo
y lo llenó de sonido.
Y oí el tremor de los cielos,
de los ángeles el vuelo,
del fondo del mar los animales,
del viñedo el crecer junto al suelo.
Y en mi garganta penetró,
arrancóme de la boca mi lengua,
vana, pecadora y temerosa.
Por los impávidos labios
mano sangrienta metió
el sabio aguijón de la serpiente.
Y mi pecho su espada cruzó
a sacarme el tembloroso corazón;
en la herida abierta dejó
carbón ardiendo, de ascua lleno.
Tirado en la arena, como muerto,
me ordenó la voz de Dios:
«¡Álzate, profeta, ve y oye,
predícame de ciudad en ciudad!
Y caminando de aldea en aldea
quema con tu palabra el corazón.»

A diferencia de mis películas anteriores, *Sacrificio,* aun manteniendo el carácter

poético de mis otras obras, tiene acentos dramáticos mucho más poderosos. En cierto sentido se podría decir que las películas anteriores tienen una disposición impresionista; sus episodios, con algunas excepciones, están sacados, de forma convencional, de la vida real: son auténticos y por ello también comprensibles para el espectador. Al preparar la nueva película, sin embargo, no me limité a elaborar acciones episódicas según modelos reales de experiencia y según las leyes de la dramaturgia. La estructura de la película y su mensaje poético están más conectados entre sí que en películas anteriores. Con ello se complica la estructura del todo y queda marcada por una forma poética, como de parábola. Si en Nostalghia prácticamente no hay desarrollo dramático (los únicos episodios dramáticos son la lucha con Eugenia, el suicidio de Domenico y la escena final, el triple intento de Gorchakov de llevar una vela encendida a través de la piscina termal vacía), en *Sacrificio* cada una de las figuras aparece como un carácter, entre los que se producen conflictos que buscan una liberación. Sus posiciones cambian, sus actitudes se transforman. Pero ya en Nostalghia, Domenico compartía con Alexander, el protagonista de *Sacrificio*, la capacidad de cometer acciones cuya motivación fuera estrictamente espiritual y que ponían de manifiesto un cambio. La actuación de los dos tiene todas las características del sacrificio, aunque en el caso de Domenico no tenga ningún resultado visible.

Mi nueva película es diferente. Alexander es un hombre que vive en un estado permanente de postración, que fue en tiempos actor, hasta cansarse del continuo «hacer teatro» y decidir cambiar de vida, un hombre que de forma instintiva percibe el peligro de la tecnología moderna para cualquier vida espiritual, un hombre cansado de la palabra, que busca el silencio, para luego poder actuar; ese hombre hace partícipe al espectador de los efectos de su sacrificio. Pero no en ese sentido superficial, a través del que muchos directores de cine degradan hoy al espectador y le obligan a ser un mero testigo ocular. En consonancia con su forma de parábola, todo lo que sucede en Sacrificio permite una multiplicidad de interpretaciones. Hay varias lecturas, lecturas diferentes, y ésa era mi intención: no quiero imponer a nadie una solución determinada, aunque por supuesto tengo mis propias ideas respecto a todo ello. Una interpretación que quisiera ser unívoca contradiría en cualquier caso la estructura interna de la película. Aún así, será inevitable que cada cual interprete los acontecimientos desde su punto de vista e intente disolver en contradicciones unas relaciones que son muy complejas. Personas con una actitud religiosa, por ejemplo, verán quizá en la oración de Alexander el motivo para que no se dé la catástrofe nuclear: sería la respuesta de Dios a la oración de una persona radicalmente decidida a la conversión, que ha quemado todas las naves, que incluso ha destruido su propia casa y está dispuesto a separarse de su hijo, a quien ama con locura. Para espectadores con tendencias esotéricas quizá la escena clave sea el encuentro con la

bruja María; a partir de ésta son explicables todas las demás; y para los otros no habrá habido guerra atómica: todo habría sucedido sólo en la fantasía enferma de un extraño ser medio loco, a quien, como consecuencia lógica, de su comportamiento, se encierra en el manicomio, sin que el mundo vuelva a tener noticia de él.

En la realidad que crea la película, al final todo es diferente que al principio. La escena inicial y la final, el regar el árbol seco (símbolo para mí de la fe), marcan puntos entre los que el desarrollo de los acontecimientos que surgen va adquiriendo una dinámica propia cada vez más acusada. No sólo por el hecho de que Alexander, al final, resulta ser superior a todos los demás; también está el doctor, que al comienzo es un tipo relativamente simple, pletórico de salud, de origen modesto, y permite que la familia de Alexander le convierta casi en un esclavo; también él ha cambiado al final, tanto que se da cuenta del ambiente envenenado que reina en la familia y es capaz de llamar a esas energías negativas por su nombre; es más, intenta escapar definitivamente a ellas, decidiendo tajantemente su marcha a Australia. Incluso Adelaide, la egocéntrica mujer de Alexander, adquiere una nueva dimensión humana por la transformación de su relación con Julia, la criada.

Por encima de ello, Adelaide sigue siendo hasta el final una figura absolutamente trágica, que ahoga a su alrededor cualquier síntoma de personalidad y que —en el fondo sin quererlo— oprime a otras personas, incluyendo a su marido. Casi no es capaz de reflexionar y sufre por ello, pero en secreto extrae también de ese sufrimiento sus fuerzas de destrucción. En cierto sentido, es ella la causa de la tragedia de Alexander. Y como en el fondo se interesa muy poco por otras personas, va siguiendo su propio instinto agresivo de autoafirmación. Su campo de percepción es estrecho, por lo que más allá de él no sabe reconocer otro mundo. Y aunque lo viera, no sería capaz de comprenderlo.

La figura opuesta a Adelaide es María, aquella criada de la casa de Alexander, modesta y sencilla, siempre tímida e insegura. Entre ella y el dueño de la casa no parece posible al principio ningún acercamiento. ¿Cómo sería posible? Pero más tarde se llega a aquel encuentro nocturno, después del cual Alexander ya no puede seguir viviendo como antes: ante la inminente catástrofe experimenta el amor de aquella sencilla mujer como un regalo de Dios, que justifica todo su destino. El milagro que percibe le transforma. No fue fácil encontrar para cada uno de los ocho papeles de la película el actor ideal. Pero estoy convencido de que, al final, llegamos a un plantel ideal de actores y actrices que se identificaron plenamente con los personajes en aquel argumento que parece propio de teatro de cámara. Durante el rodaje no tuvimos problemas técnicos o de otro tipo, excepto una dificultad que al final puso en crisis buena parte de nuestros esfuerzos, amenazando con destruirlos totalmente y llevándonos a todos a la desesperación: cuando rodamos la escena en que Alexander prende fuego a su casa, falló la cámara. Cuando sucedió esto, la casa

estaba ya en llamas, ardiendo ante nuestros ojos, sin que pudiéramos detener el fuego y rodar aquella escena tan importante. Cuatro meses de trabajo duro y costoso perdían su sentido. El que en pocos días pudiéramos reconstruir con tablas y vigas una segunda casa, idéntica a la que había destruido el fuego es casi un milagro y es una demostración más de lo que son capaces los hombres cuando creen en algo. Y la tremenda tensión en que estábamos todos sólo se superó cuando con otra cámara conseguimos filmar —siguiendo el guión— toda la escena del incendio, de principio a fin. Nos abrazamos, felicísimos y liberados de aquel peso. Fue uno de esos momentos en que comprendí lo fuerte que era la cohesión de nuestro equipo. Quizá haya escenas en *Sacrificio* —escenas de sueños, por ejemplo, o también aquella del árbol seco— que, bajo determinados aspectos psicológicos y de cara a las diferentes posibilidades de interpretación de la parábola, ocupen un lugar clave, aún más que la escena en que Alexander, cumpliendo sus votos con Dios, prende fuego a su casa. Pero mi intención fue incorporar emocionalmente al espectador al comportamiento aparentemente absurdo de una persona que tiene por pecaminoso todo lo que no es imprescindible para la vida. Conviene que el público participe en aquel acto, supuestamente de locura, que lo viva en el tiempo real, distorsionado por la consciencia enferma de Alexander. Por eso es éste el plano más largo de mi película, que con sus seis minutos quizá sea incluso el plano más largo en toda la historia del cine.

En la escena en que el silencio de Alexander se convierte en hechos. «Al principio era la palabra. Y tú callas. Eres como un esturión mudo», dice Alexander al comienzo al chiquillo, que, tras su operación en la garganta, necesariamente tiene que escuchar en silencio la leyenda del árbol seco sobre el monte, esa leyenda que le cuenta su padre paseando a orillas del mar. Al final, el propio Alexander, impresionado por la noticia de la inminente guerra atómica, hace un voto de silencio: «…Y yo seré mudo, nunca más volveré a hablar con hombre alguno, me separo de todo lo que me une a esta vida. Ayúdame, Señor, y haré todo lo que he prometido hacer.»

Dios escucha a Alexander, le toma la palabra. Y ahí se encierra una consecuencia terrible y consoladora. Terrible porque con el cumplimiento de sus votos se aparta definitivamente del mundo al que hasta entonces pertenecía, perdiendo así no sólo la unión con su familia, sino también (lo que a los ojos de quienes le rodean es aún más terrible) la posibilidad de ser calibrado con las normas éticas habituales. A pesar de ello, o precisamente por ello, Alexander es para mí el prototipo de la persona llamada por Dios, elegido para descubrir ante todo el mundo los mecanismos de la existencia que nos amenazan, que destruyen la vida, que irremisiblemente nos llevan a la perdición; elegido para llamarnos a la conversión, a la última posibilidad de salvación que tiene el hombre.

En cierto sentido también son llamados por Dios los demás: Otto, el cartero, instrumento quizá de la providencia divina, que —como dice— va coleccionando acontecimientos misteriosos, inexplicables; una persona que nadie sabe de dónde procede y cómo llegó hasta aquel lugar, en donde realmente suceden muchas cosas inexplicables. Y está el hijo pequeño de Alexander, y María, la bruja: para todos ellos la vida está llena de milagros incomprensibles; viven en un mundo imaginario, no en el mundo real; no son personas empíricas o pragmáticas. Ninguno de ellos cree en lo que puede tocar con las manos; confían más en las imágenes de su fantasía. Todo lo que hacen se aparta de forma extraña de los esquemas normales de comportamiento; tienen dones que en la vieja Rusia se atribuían a los santones. Éstos, ya por su porte exterior de peregrinos y mendigos harapientos, dirigían la mirada de quienes vivían en una situación ordenada hacia la existencia de otro mundo, lleno de profecías, sacrificios y milagros, al margen de la regularidad racional. Sólo el arte nos ha conservado restos de todo ello.

En la medida en que la mayor parte de la humanidad civilizada ha ido perdiendo la fe, ha perdido también la comprensión del milagro: hoy muchos son incapaces de poner su esperanza en cambios sorprendentes, al margen de cualquier lógica experimental, cambios en acontecimientos, en percepciones o conocimientos. Y mucho menos están dispuestos a permitir que tales fenómenos no programados entren en la propia vida, confiando en su fuerza transformadora. La sequía interior que acompaña este déficit podría reducirse si cada persona comprendiera que no puede configurar su camino según sus propios gustos, sino que tiene que actuar dependiendo del Creador, sometido a su voluntad. Pero el hecho es que hoy ni siquiera goza de simpatías el debatir los más sencillos problemas éticos-morales. Y mucho menos en el cine. Hace diez, quince años, había un público amplio dispuesto para ello, mientras que hoy la mayoría de las películas no son otra cosa que una mercancía, celuloide para ganar dinero. Pocos productores, pocas instituciones están dispuestos a apoyar el cine de autor, cualquier cine de categoría artística, limitando así al menos el crecimiento desmesurado de una mentalidad, cada vez más extendida, absorta en los beneficios económicos.

En ese sentido, y aunque sólo sea de forma colateral, *Sacrificio* se puede ver también como un rechazo al cine comercial, como un fin en sí mismo. Pero es más importante ver que mi película no se dirigía a favor o en contra de ciertos fenómenos aislados de los modos de vida y de la mentalidad modernos, sino que quería mostrar su debilidad total, buscando fuentes escondidas de nuestra existencia. Las imágenes, las impresiones visuales lo consiguen mejor que la palabra, precisamente en nuestro tiempo en que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser sólo sonidos huecos, no significan ya —ésta es la experiencia de Alexander— nada más. Nos ahogamos en informaciones,

pero los mensajes más importantes, los que podrían transformar nuestras vidas, ésos ya no nos alcanzan.

A pesar de todo, a pesar del gran silencio apocalíptico del que nos habla la revelación, ¿hay motivos de esperanza? La respuesta la da quizá la vieja leyenda del riego paciente y perseverante de un árbol seco que he elaborado en esa película, que para mí es la más importante. Porque el monje, que contra toda razón fue subiendo año tras año los cubos de agua a la cima del monte, creía de forma concreta y fiel en los milagros de Dios. Por eso, un buen día se le reveló uno de esos milagros: por la noche, las ramas secas habían florecido.

EPÍLOGO

Este libro surgió a lo largo de los años. Por eso me parece especialmente necesario hacer un balance de todo lo dicho con la perspectiva de hoy.

En primer lugar, este libro, por supuesto, no tiene la coherencia propia de un libro escrito «de un tirón». Por otra parte, lo considero como una especie de diario que revela todos los pasos de aquellos problemas con los que comenzó y se mantiene mi trabajo en el cine.

Hoy me parece menos importante reflexionar sobre el arte en sí o sobre la función de la cinematografía. Más importante me parece la vida. Pues un artista que no sea consciente del sentido que ésta tiene, difícilmente podrá expresar algo sustancial.

Y como no quiero definir sólo mis tareas como artista, sino sobre todo como persona, aquí también tengo que afrontar la cuestión de cuál es la situación en que se encuentra nuestra civilización. La cuestión por la responsabilidad personal del individuo frente al proceso histórico en que participa.

Tengo la impresión de que en nuestra época se está acabando una etapa histórica marcada por los «inquisidores», los líderes y demás «personalidades extraordinarias» dominadas por la idea de configurar una sociedad más justa y organizaría de acuerdo con unos objetivos. Intentaron dirigir la conciencia de las masas, comprometerlas con nuevas reflexiones ideológicas y sociales y, en nombre de la felicidad para la mayoría del pueblo, llamarlas a renovar las formas de organización de la vida. Ya Dostoievski ponía en guardia frente a los «inquisidores » que quieren tomar sobre sí la responsabilidad de la felicidad de otras personas. Y nosotros hemos vivido cómo el conseguir los intereses de una clase o de un grupo que hablaba de los intereses de la humanidad o del «bien común» se oponía de forma crasa a los intereses de un individuo tortuosamente enajenado por la sociedad.

En el fondo, todo el proceso de civilización no le trajo al hombre otra cosa que ofertas de caminos cada vez «mejores» para salvar el mundo y para mejorar su situación, caminos que iban saliendo de las cabezas de los ideólogos y los políticos. Para poder adaptarse a las grandes transformaciones, unos pocos tenían que olvidarse de sus propios pensamientos, para —de cara al exterior— adaptarse a las directivas propuestas. Bajo las condiciones de una actuación dinámica en lo externo, en pro del «progreso», para asegurar el futuro de la humanidad, el hombre ha ido olvidando su propia individualidad, perdida en esa dinámica general. Pensando en los intereses de todos, el hombre ha perdido el interés por sí mismo. Ha perdido lo que Cristo enseñaba en su mandato: «Amarás al prójimo como a ti mismo.» Supongo que esto quiere decir que hay que amarse tanto que uno descubra y respete dentro de sí ese elemento divino, más allá de lo personal, que hay en él y que le hace capaz de superar sus intereses privados, sus ansias de posesión, y de vivir una entrega sin cálculos y un

amor al prójimo. Pero todo esto presupone una verdadera conciencia del propio valor, la conciencia de una verdad profunda: de que el «yo», que forma el centro de mi vida terrena, tiene un valor objetivo y un significado, cuando tiende a la perfección espiritual y se libera de ambiciones egocéntricas. El interés por el propio yo, es decir, la lucha por la propia alma, presupone una enorme decisión y colosales esfuerzos. Es mucho más fácil abandonarse en el campo ético y moral que liberarse, siquiera sea mínimamente, de intereses egocéntricos y pragmáticos.

En ese caso, las relaciones entre las personas adquieren el cariz siguiente: nadie se exige nada, todo el mundo se despide de sus propias exigencias éticas y abandona sus propios derechos en manos de los demás, de la humanidad. Y de los demás se espera que se adapten y se sacrifiquen, que participen en la edificación del futuro, mientras que uno mismo no quiere saber nada de ese proceso y no se hace responsable del curso del mundo. Se encuentran miles de motivos para sentirse dispensado de ello, para no tener que sacrificar los propios intereses egoístas en aras de tareas más altas, más generales. Nadie tiene el deseo y la audacia de mirar serenamente la propia vida, la responsabilidad que tiene para con su vida y con su alma.

En otras palabras, vivimos en una sociedad que es el resultado de esfuerzos «generales», no de esfuerzos específicos. El hombre se convierte en instrumento de ideas y ambiciones ajenas, o de líderes que utilizan las energías y los esfuerzos de otros, sin tener en cuenta para nada los intereses del individuo. Es como si se hubiera superado el problema de la responsabilidad personal, como si hubiera sido sacrificado a un falso «interés general», que benignamente concede a la persona el derecho a comportarse para sí sin responsabilidad alguna.

Pero, desde el momento en que traspasamos a otro la solución de nuestros problemas, va creciendo cada vez más el abismo entre el desarrollo material y el interior. Vivimos en un mundo de ideas que otros han elaborado para nosotros. Es decir, o nos desarrollamos según esas ideas o nos vamos separando cada vez más de ellas, entrando en conflicto.

Creo que el conflicto entre lo personal y lo general tan sólo se puede superar por una cohesión de la persona con las tendencias sociales. ¿Pero, qué significa sacrificarse por algo general? ¿No es éste el conflicto trágico entre lo personal y lo social? Cuando al hombre le falta la responsabilidad interior por el futuro de la sociedad, cuando se cree con derecho a disponer de otros, de someter el destino de éstos a su particular idea del papel que hayan de jugar en el desarrollo histórico, entonces se va agudizando más y más la dislocación entre el individuo y la sociedad.

El libre albedrío garantiza la facultad de determinar los fenómenos sociales y también nuestra posición respecto a otras personas, garantiza la posibilidad de elegir libremente entre el bien y el mal. Pero con el problema de la libertad surge el

problema de la conciencia. Y si bien todos los conceptos desarrollados por una «conciencia social» sufren una evolución, el concepto de conciencia no va ligado a procesos históricos. La conciencia es inmanente a la persona, es algo que se halla en él. Socava los fundamentos de la sociedad, que es un producto de nuestra errónea civilización. En un sentido biológico-evolucionista, el concepto de conciencia es perfectamente absurdo. Pero existe y acompaña al hombre en todo su desarrollo.

Hoy es patente, para cualquiera, que la consecución de bienes materiales y el esfuerzo por llegar a un perfeccionamiento interior tienen un desarrollo sincrónico. Hemos creado una civilización que amenaza con destruir toda la humanidad. Ante esta catástrofe global, me planteo la única cuestión que me parece importante en sus principios: la pregunta por la responsabilidad personal del hombre. La pregunta por su capacidad de sacrificio interior, sin la que cualquier pregunta por lo espiritual resulta superflua.

Esta capacidad de sacrificio de la que estoy hablando no puede ser algo externo, sino que tiene que ser un servicio al prójimo realizado con toda libertad, con naturalidad, como algo normal. Pero, ¿en qué consiste hoy el sentido de la comunicación interpersonal? En gran medida, en el interés de conseguir del prójimo todo lo posible para uno mismo. En el deseo de no permitir reducción alguna de los propios intereses. Y, paradójicamente, cada vez nos sentimos más frustrados y solitarios en este mundo cuando humillamos a otras personas, nuestros semejantes.

Provisionalmente somos tan sólo testigos de la muerte de lo espiritual. Lo meramente material, por el contrario, ya ha establecido su sistema, se ha convertido en la base de nuestra vida, enferma de esclerosis y amenazada de parálisis. Todo el mundo sabe que el progreso material no da la felicidad a la persona. Y, sin embargo, nos encaminamos enloquecidamente a mejorar sus «logros». De este modo hemos conseguido que el presente se junte ya con el futuro, como se dice en *Stalker*. Es decir, en el presente ya están dadas todas las condiciones para una catástrofe irreversible en un futuro próximo. Todos nos damos cuenta de ello, pero no estamos en condiciones de oponernos eficazmente.

Parece que la relación entre la actuación de la persona y su destino está profundamente alterada. Esta trágica dislocación es la causa de la inestabilidad del hombre en el mundo moderno. En un sentido estricto, el hombre depende indudablemente de su actuación. Pero como ha sido educado como si nada, absolutamente nada, dependiera de él, como si no ejerciera influencia alguna sobre el futuro, va creciendo en él el falso, el terrible sentimiento de no participar para nada en su propio destino.

Para mí, la única tarea verdaderamente importante consiste en reinstaurar la conciencia de la responsabilidad del hombre para con su propio destino. El hombre tiene que retornar al concepto de su propia alma, volver a sufrir con esa alma, intentar

poner su actuación en consonancia con la propia conciencia. Tiene que aprender a aceptar de nuevo que la conciencia no puede dejarle tranquilo cuando el curso de los acontecimientos entra en contradicción con sus propios pensamientos sobre ellos. El sufrir con la propia alma ayuda a conocer el verdadero estado de las cosas, provoca la responsabilidad y la conciencia de la propia culpabilidad. Entonces ya no se justificará con cualquier excusa la propia desidia y los descuidos, ya no se dirá que uno no es responsable de lo que suceda en el mundo, porque éste estaría determinado por la perversa voluntad de otros. La restauración de la armonía del mundo depende, en mi opinión, del restablecimiento de la responsabilidad personal.

Marx y Engels comentaron en cierta ocasión que la historia, en su desarrollo, va eligiendo siempre la más mísera de las variantes posibles. Esto es cierto, si se considera el problema solo desde la parte material del ser. A esa consecuencia se llega necesariamente si la historia ha perdido hasta la última huella del idealismo y si la importancia espiritual de la persona luí dejado de tener influencia sobre el proceso histórico. Marx y Engels constataron tan sólo una situación dada, pero sin analizar sus causas, que hay que buscar en el hecho de que el hombre ha olvidado su responsabilidad hacia sus propios principios espirituales. Después de que el hombre hubiera convertido la historia en un sistema sin espíritu, enajenado, esta maquinaria de la historia precisaba de las ruedecillas de las vidas humanas para poder ponerse en marcha.

En consecuencia, se consideró al hombre sobre todo como un ser socialmente útil…, y entonces se plantea la pregunta de dónde reside realmente su utilidad social. Si se insiste en la utilidad social de la actuación humana, se olvidan los intereses de la persona. Se comete así un fallo imperdonable, condición básica para la tragedia de la humanidad.

Junto con el problema de la libertad se plantea también el tic la experiencia y la educación. Pues en su lucha por la libertad, la humanidad moderna está luchando por la libertad individual, es decir, por las posibilidades que permitan al sujeto realizar todo aquello que le reporta ventajas. Pero ésta es tan sólo un espejismo de liberación, porque por ese camino le esperan a la humanidad tan sólo nuevas decepciones. La liberación de las energías de la espiritualidad humana sólo podrá ser consecuencia de un enorme trabajo interior, que el individuo tiene que tomar libremente sobre sí. Hay que suplir la educación de la persona por la autoeducación, porque en caso contrario no comprenderá qué hacer con esa libertad conquistada y cómo defenderse de una idea vulgar, meramente consumista, de libertad.

Las experiencias en el mundo occidental nos proporcionan un valioso material. Con todas las indudables libertades democráticas en Occidente, a nadie se le oculta la terrible crisis espiritual de sus ciudadanos «libres». ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué, en Occidente, se ha agudizado de tal manera el conflicto entre individuo y sociedad, a

pesar de la libertad personal? En mi opinión, estas experiencias demuestran que el hombre no puede aprovechar el bien de la libertad para llevar una vida digna si la toma como algo absolutamente natural, como el agua de una fuente, por la que no hay que pagar ni unos céntimos.

Una persona verdaderamente libre no puede ser libre en un sentido egoísta. La libertad del individuo tampoco puede ser el resultado de un esfuerzo social. Nuestro futuro depende de nosotros mismos y de nadie más. Y nos hemos acostumbrado a compensar todo con el esfuerzo y el sufrimiento ajenos, ignorando el sencillo hecho de que en este mundo todo está relacionado y que no existe la casualidad, aunque sólo sea porque tenemos una voluntad libre y el derecho a decidirnos entre el bien y el mal.

Por supuesto que las posibilidades de la propia libertad se ven limitadas por la libertad de los demás. Pero me parece importante indicar que la falta de libertad siempre es consecuencia de la cobardía y la pasividad interiores, el resultado de la falta de decisión en pro de la expresión de la propia voluntad, acorde con la voz de la conciencia.

En Rusia es usual citar al escritor Korolenko, según el cual, «el hombre ha nacido para la felicidad como el pájaro para volar». En mi opinión, no puede haber nada más lejano a la naturaleza de la vida humana que esta frase. En realidad, no tengo idea alguna de lo que puede significar el concepto de felicidad. ¿Contento? ¿Armonía? ¡Pero si el hombre siempre está descontento y no tiende a solucionar cosas concretas, factibles, sino hacia el infinito…! Y ni siquiera la Iglesia consigue calmar esas ansias de absoluto, porque desgraciadamente no parece sino una fachada hueca, una caricatura de las instituciones sociales, que se dedican a organizar la vida práctica. La Iglesia de hoy ha resultado ser incapaz de compensar el sobrepeso materialista y técnico con una llamada a la vida del espíritu.

En el contexto de esta situación, la función del arte reside —para mí— en expresar la idea de la libertad absoluta de las posibilidades interiores y espirituales del hombre. En mi opinión, el arte siempre ha sido un arma en la lucha del hombre contra la materia, que amenaza con devorar su espíritu. No es casualidad que el arte, en los dos milenios de historia del cristianismo, siempre se haya desarrollado en las cercanías de las ideas y principios de la religión. Ya por su mera existencia está promoviendo dentro del hombre, un ser disarmónico, la idea de armonía.

El arte ha dado figura a lo ideal y ha aportado así un ejemplo del equilibrio entre lo ético y lo material. Ha demostrado que ese equilibrio no es ni mito ni ideología, sino que puede ser una realidad también en nuestras dimensiones. El arte ha expresado el ansia de armonía de la persona y su disposición a luchar consigo mismo, para establecer en el interior de su persona el ansiado equilibrio entre lo material y lo espiritual.

Si el arte expresa lo ideal y el ansia de lo infinito, no puede servir a fines pragmáticos sin arriesgarse a perder su autonomía. Lo ideal lo actualizan objetos que no existen en la realidad cotidiana, pero que a la vez son imprescindibles para la esfera de lo espiritual. Una obra de arte manifiesta ese ideal que en el futuro será propio de toda la humanidad, pero que de momento es accesible para unos pocos, sobre todo para los genios que se toman la libertad de contrastar lo normal con aquella conciencia ideal que toma forma en su arte. De esta manera, el arte es por esencia aristocrático y establece —a causa de su mera existencia— la diferencia entre dos potenciales, que aseguran el movimiento ascendente de la energía interior, desde lo más bajo hacia lo más alto, con el fin de conseguir un perfeccionamiento interior, espiritual, de la personalidad.

Al hablar aquí del carácter aristocrático del arte, me estoy refiriendo —claro está — al ansia del alma humana de buscar la justificación moral, el sentido de su existencia, que de este modo consigue una mayor perfección. En este sentido, todos, en último término, estamos en la misma situación y tenemos las mismas posibilidades de adherirnos a una élite aristocrática. Pero el núcleo del problema reside precisamente en el hecho de que no todos hacen uso de esa posibilidad. Ahora bien, el arte va haciendo ofertas siempre nuevas a la persona para que ésta se examine a sí misma en el marco del ideal que el arte le ofrece.

Pero volvamos a Korolenko, que definía el sentido de la existencia humana como el derecho a la felicidad. Este» me recuerda el libro de Job, en que a Elifaz dice: «Ninguna cosa sucede en el mundo sin motivo: que no brotan del suelo los trabajos. Porque el hombre nace para trabajar, como el ave para volar» (Job V, 6). El sufrimiento nace de la insatisfacción, del conflicto entre el ideal y la situación en la que uno se encuentra en ese momento. Mucho más importante que el sentimiento de «felicidad» es el fortalecer el alma en la lucha por aquella libertad verdaderamente divina.

El arte refuerza lo mejor de lo que es capaz el hombre: la esperanza, la fe, el amor, la belleza, la devoción o lo que uno sueña y espera. Si alguien que no sabe nadar se lanza al agua, su cuerpo —no él mismo— comienza a hacer movimientos instintivos para no hundirse. También el arte es algo así como un cuerpo humano echado al agua: existe como un instinto, que no permitirá que la humanidad se hunda en el campo espiritual. En el artista se expresa el instinto interior de la humanidad.

Pero, ¿qué es el arte? ¿Lo bueno o lo malo? ¿Procede de Dios o del diablo? ¿De la fuerza del hombre o de su debilidad? ¿Es quizá una prenda de la comunidad humana y una imagen de armonía social? ¿Es ésa su función? Es algo así como una declaración de amor. Un reconocimiento de la propia dependencia de otros hombres. Es una confesión. Un acto inconsciente, que refleja el verdadero sentido de la vida: el amor y el sacrificio.

Pero si dirigimos la mirada hacia atrás, reconocemos que el camino de la humanidad está lleno de cataclismos y de catástrofes. Descubrimos las ruinas de civilizaciones destruidas. ¿Qué ha sucedido con ellas? ¿Por qué se agotó su aliento, su voluntad de vivir y sus fuerzas morales? Supongo que nadie creerá que todo eso tiene una causa material. Una idea así me parecería salvaje. Y al mismo tiempo estoy convencido de que hoy volvemos a estar al borde de la destrucción de una civilización porque ignoramos plenamente el lado interior y espiritual del proceso histórico. Porque no queremos reconocer que nuestro imperdonable y pecaminoso materialismo, un materialismo que no conoce la esperanza, ha traído infinitas desgracias sobre la humanidad. Es decir, creemos que somos científicos y dividimos, para conseguir una mayor fuerza de convicción en nuestras cavilaciones científicas, el indivisible proceso de la humanidad en dos partes, haciendo luego de una sola de sus motivaciones la causa de todo.

De esta manera intentamos no sólo justificar los fallos del pasado, sino también proyectar nuestro futuro. Quizá se demuestre en tales errores la paciencia de la historia, que espera que el hombre alguna vez consiga escoger bien, sin tener que terminar en un callejón sin salida en el que la historia, una vez más, corrija el fallido intento por medio de otro paso, esta vez más exitoso. En ese sentido, es verdad lo que afirman tantos: de la historia nadie aprende y la humanidad suele, simplemente, ignorar la experiencia histórica.

Dicho en otros términos, toda catástrofe de una civilización descubre sus fallos. Y si el hombre tiene que reemprender su camino desde el principio, se demuestra así que su andadura hasta entonces no estaba marcada por el perfeccionamiento espiritual.

Con cuánto gusto querría uno abandonarse, entregarse de vez en cuando a otra concepción del sentido de la vida humana. Oriente siempre ha estado más cerca que Occidente de la verdad eterna, pero Occidente ha devorado a Oriente con sus exigencias materiales en la vida. Basta con comparar la música occidental con la oriental.

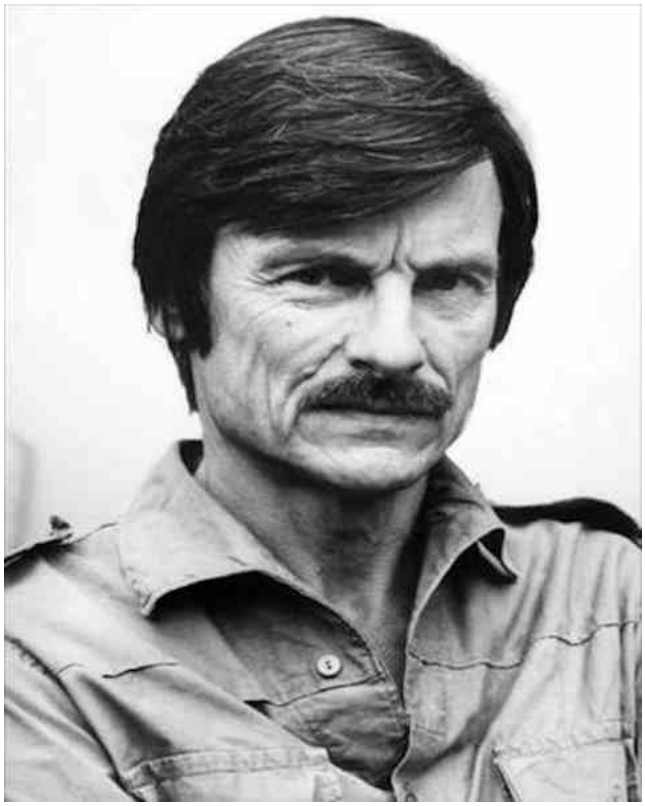
El mundo occidental grita: ¡Éste, éste soy yo! ¡Miradme! ¡Escuchad cómo sufro y cómo amo! ¡Qué infeliz y qué feliz puedo ser! ¡Yo! ¡Yo! ¡¡¡Yo!!! El mundo oriental no dice una sola palabra de sí mismo. Se pierde absolutamente en Dios, en la naturaleza, en el tiempo, y se encuentra a sí mismo en todo. Es capaz de descubrir todo en sí mismo. La música del Tao: China, seiscientos años antes de Cristo. Pero, ¿por qué no triunfó esa idea soberana? Es más: ¿por qué se hundió? ¿Y por qué la civilización que había desarrollado no llegó hasta nosotros en forma de un proceso histórico determinado y perfecto? Es patente que esas ideas entraron en colisión con el mundo material que las rodeaba.

Lo mismo que el individuo con la sociedad, también esa civilización entró en

colisión con otra. Pero sucumbió no sólo por esto, sino también a causa de su confrontación con el mundo material, con el «progreso» y la tecnología. Las ideas de la civilización oriental son un resultado, la sal de la tierra; de ellas fluye verdadera sabiduría. Pero según esa lógica oriental, la lucha es un pecado.

El núcleo de la cuestión reside en que vivimos en un mundo de ideas que nosotros mismos creamos. Dependemos de sus imperfecciones, pero también podríamos depender de sus ventajas y valores.

Y ya llegando al final, y en confianza: aparte de la imagen artística, la humanidad no ha inventado nada de manera desinteresada. Y por eso quizá realmente consista el sentido de la existencia humana en la creación de obras de arte, en el acto artístico, ya que éste no posee una meta y es desinteresado. Quizá se demuestre precisamente en ello que hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios.



ANDRÉI ARSÉNYEVICH TARKOVSKI (Zavrazhie, 4 de abril de 1932 – París, 29 de diciembre de 1986) fue un director de cine, actor y escritor ruso. Se le reconoce como uno de los más importantes e influyentes autores del cine ruso en tiempos de la Unión Soviética y uno de los más grandes de la historia del cine.

Sus films, austeramente poéticos y profundamente personales, lo han convertido en uno de los artistas más preciosos de su generación. Su primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962), logró el León de Oro del Festival de Cine de Venecia. Poseedor de un lirismo y de un sentido de la belleza admirables, su trabajo es una reflexión sobre la realidad a través de un estilo casi impresionista.

Continuó su éxito con la película épica y alegórica *Andrei Rublev* (1966), que como la mayoría de su trabajo es de un movimiento lento, como una pintura sobre una tela con texturas suntuosas y con un rico clímax emocional.

Sus películas posteriores, tienen que ver en general con otro mundo, como en el caso de *Solaris* (1972), *Stalker* (1979) y *Sacrificio* (1986), filmada en Suecia con parte de los miembros del equipo de Ingmar Bergman, incluyendo al actor Erland Josephson.

El espejo (1976), es un poema visual y auditivo intensamente personal, que recuerda su juventud como artista en la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial.

Sacrificio (1986) ganó un Premio del Jurado Especial del Festival de Cannes. Interesado en ir más allá del lenguaje cinematográfico —tal y como hiciera Serguéi Eisenstein a comienzos del siglo siglo XX—, Tarkovski exploró nuevas formas de

narrativa cinematográfica, que influyeron en la nueva generación de cineastas, y desarrolló una interesante teoría cinematográfica, a la que llamó «Esculpir en el tiempo».

Él mismo destacaba una característica del cine: la capacidad de fijar el tiempo. A partir de esta idea, el cineasta debe esculpir un bloque de tiempo para dejar al descubierto la imagen cinematográfica.

Después de *El espejo*, Tarkovski anunció que se dedicaría completamente a seguir las premisas dramáticas del filósofo Aristóteles: concentrar totalmente una historia en un solo lugar bajo un día soleado en algún momento del tiempo. Sacrificio (en el cual se filmó una escena de 10 minutos de duración, algo completamente inédito en la historia del cine mundial) es considerada por muchos como el perfecto reflejo de la legendaria teoría cinematográfica de Andrei Tarkovski.

Los archivos documentales de Tarkovski —que incluye guiones, fotografías, artículos escritos por él mismo, entre otras cosas— se conservan en la actualidad en la Fundación Andrei Tarkovski, dirigida por Andrei Tarkovski, hijo del director, y que tiene sus sedes en Moscú, Florencia y París.

Notas

[1] El *Goskino*: Comité Estatal de Cine ante el Consejo de Ministros de la URSS, máximo órgano decisorio y administrativo, con rango de Ministerio. La Asociación de Cineastas a la que hace mención es la *Sojuz kinematografistov SSSR*, esto es: la Asociación de Cineastas de la URSS.<<

[2] «*skustvo kino*» («El arte cinematográfico»): la revista líder sobre teoría del cine, editada por el Goskíno y la Asociación de Cineastas, fundada en 1931. Aquí se publicaron originalmente muchos de los textos incluidos ahora en el libro «Esculpir en el tiempo».<<

[3] *Inokenti Smoktunovski* (nacido en 1925), conocido actor teatral y fílmico, que en cine debutó en 1956 en una película del maestro de A. Tarkovski, Mijail Romm. En *El espejo* lee los textos del «narrador».<<

[4] *Arseni Tarkovski* (nacido en 1905): poeta y traductor. Padre de Andrei Tarkovski, quien en sus películas emplea a menudo sus poesías.<<

[5] «*Sovietski Ekran*» («El cine soviético»): revista de cine, con ilustraciones, para un «público amplio». Editada por el Goskino y la Asociación de Cineastas, fundada en 1929.<<

[6] *VGIK*: Instituto Estatal de Cinematografía, la más antigua escuela de cine del mundo, fundada en 1919, en cuyas cinco facultades se forman expertos, del propio país y del extranjero,'en cine y televisión.<<

[7] Se trata del cortometraje *Katok i skripka* (*El violín y la apisonadora*), realizado en 1960 en la clase de dirección de Mijail Romm.<<

[8] *Vladimir Bogomolov* (nacido en 1924): escritor soviético cuyo relato *Iván* se publicó en 1958.<<

[9] *Alexander Grin* (1880-1932): prosista, poeta y periodista ruso. Antes de la revolución viajó por toda Rusia como pescador, marinero, buscador de oro y trabajador de los ferrocarriles; fue perseguido por la policía secreta del zar y vivió también en la época de la guerra civil en la miseria más terrible, hasta que Maxim Gorki inició una campaña en su favor.<<

[10] *Mijail Prischvin* (1873-1954): prosista, poeta y periodista ruso. Se dedicó sobre todo a descripciones de la naturaleza.<<

[11] *Osip Mandelstam* (1891-1938): poeta ruso; principal representante del akineísmo. *Alexander Dovzhenko* (1894-1956): director de cine ucraniano; Tarkovski sintió una gran admiración por sus primeras obras; *La tierra* (*Zemlia*, 1930) y *Arsenal* (1929) son quizá sus películas más representativas. *Kenji Mizoguchi* (1898-1956): director de cine japonés; pintor, actor y periodista, autor de películas tales como *El intendente Sansho* (*Sansho Dayu*, 1954) o *Cuentos de la luna pálida de agosto* (*Ugetsu Monogatari*, 1953). Su carrera comenzó en 1923 con *Ai Ni Yomigaeru Hi*, prolongándose hasta su muerte a lo largo de más de ochenta películas.<<

[12] *Effendi Kapijev* (1909-1944): escritor y traductor daguestano, cuyo diario se publicó postumo en 1956.<<

[13] *Nikolai Burljaiev* (1946): actor y director de cine. Hizo el papel de protagonista en *La infancia de Iván*, y el de Boriska, el hijo del campanero, en *Andrei Rublev*.<<

[14] *Alexander Alexandrovich Blok* (1880-1921): poeta ruso, uno de los principales representantes del simbolismo ruso.<<

[15] *Vittorio Carpaccio* (1455-1526): pintor italiano del Quattrocento.<<

[16] *Vasili Shukovski* (1783-1852): traductor y poeta prerromántico ruso.<<

[17] En realidad, la violenta reacción de ciertos grupos de extrema derecha como *Les Camelots du Roi* o los pertenecientes a las *Jeunesses patriotiques* se dirigió no hacia *Un chien andalou*, sino hacia la siguiente película de Bunuel, *L'âge d'or* (1930), cuando éstos arrasaron las butacas y el vestíbulo del *Studio28*, donde se proyectaba la película. Ésta fue prohibida una semana después. El que Buñuel «sólo podía salir de casa con un revólver en el bolsillo» parece un jalón más de la leyenda que ha sido la vida de Luis Buñuel para algunos de sus exegetas.<<

[18] *Dimitri Mereskovski* (1886-1941): critico, ensayista, novelista y poeta ruso. Representante del neorromanticismo ruso. Organizó un foro de filosofía de la religión y fundó la revista «Novi putj». Se exilió en París en 1920.<<

[19] Cita de la novela *Los endemoniados*, de Dostoievski, publicada en 1871-72.<<

[20] Cita de la novela de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*, publicada en 1913-27.<<

[21] *Auguste Lumière* (1862-1954) y su hermano Louis, célebres pioneros del cine. Una de las películas más famosas de su «cinematógrafo» fue L'arrivie d'un train en gare, presentada el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café de París junto con otros conocidos cortos, cada uno de aproximadamente cuarenta segundos de duración.<<

[22] El procedimiento de la llamada «pantalla múltiple» puede observarse, por ejemplo, en películas como *El estrangulador de Boston* (*The Boston strangler*; Richard Fleischer, 1968), en la obra inacabada de Nicholas Ray *We can't go home again* (1971-1979) o en algunas películas de Godard en su etapa más «experimental». <<

[23] *Friedrich Gorenstein*: escritor y guionista ruso (por ejemplo de *Solaris*), residente hoy en Berlín.<<

[24] Director, entre otras películas, de *La leyenda de la fortaleza de Suram* (1985).<<

[25] *Niedokonchennoie pumo*, 1960. Colaboraron juntos asimismo en *El primer peldaño* (*Sorok pervyi*, 1956) y *Cuando vuelan las cigüeñas* (*Leliat zhuravli*, 1957), Urusevski como operador y Kalatosov como director.<<

[26] *Pavel A. Florenski* en «*Trudi po znakovim sistemarli*», tomo III, Tartu 1967, págs. 384-392. Otra aportación importante a este tema: B.V. Rauschenbach: «*Prostranstiennie postroiertia v drevnerusskoi shivopisi*» (*Estructuras espaciales en la pintura rusa antigua*, Moscú, 1975).<<

[27] *Leone Battista Alberti* (1404-1472): arquitecto y teórico del arte italiano en el Quattrocento.<<

[28] *Chapaiev* (1934): película clásica sobre la revolución, de los hermanos Georgi y Sergei Vassiliev; está considerada como el inicio del «realismo socialista».<<

[29] *Mijail Romm* (1901-1971): director de cine soviético. Discípulo de Eisenstein y profesor de Tarkovski, que asistió a un curso suyo de dirección cinematográfica. Autor, entre otras, de *Lenin en octubre* (1937), *Nueve días de un año* (1961) y *El fascismo ordinario* (1965).<<

[30] *Viatcheslav Ivanovich Ivanov* (1866-1949): poeta y teórico de un simbolismo de orientación metafisica.<<

[31] El relato *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstoi, se publicó en 1886.<<

[32] En ruso: *prostitelpropustite*.<<

[33] Se refiere a la adaptación de Macbeth realizada por Akira Kurosawa, *El trono de sangre* (1957).<<

[34] *Akaki Akakievich Baschmatschkin* es la figura principal, a la vez trágica y grotesca, de *El capote*, de Gogol, de 1842; Eugeni Onegin, el protagonista de la obra en verso de Alexander Pushkin, publicada en 1825-33.<<

[35] Se refiere al protagonista de la novela *Crimen y castigo*, de Dostoievski, 1866.<<

[36] Se refiere a *Sleep*, dirigida por Andy Warhol en 1963.<<

[37] *Pascal Aubier* (1942): director francés con tendencias experimentales; trabajó como asistente de dirección de Jean-Luc Godard y Miklós Janscó, cuyos métodos ironizó posteriormente.<<

[38] Uno de los primeros teóricos del montaje. Creador del *Taller experimental del cine*. Autor, entre otras, d*e El proyecto del ingeniero Prighl* (1918) y de *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924)<<

[39] Polemiza contra la idea de Sergei Eisenstein de una «cinematografía intelectual de todos los conceptos».<<

[40] *Iván Bunin* (1870-1953), uno de los mejores narradores del simbolismo ruso; recibió en 1933, cuando vivía en el exilio, el Premio Nobel.<<

[41] Cita de la novela *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.<<

[42] *Vasili Schukchin* (1929-1974), director de cine, actor y escritor ruso; fue compañero de Tarkovski en la clase de Mijail Romm (1960). En el texto se hace referencia a Sergei Gerasimov (nacido en 1906), director de cine, actor y pedagogo. Abrió en Kosintzev el *Taller del actor excéntrico* y está considerado hoy como representante clásico del cine del realismo socialista.<<

[43] Uno de los fundadores del T*aller del actor excéntrico*, ya había adaptado con anterioridad grandes obras literarias, como *Don Quijote* (*Kuhot*, 1957), y *Hamlet* (*Gamlet*, 1964). Su versión del *Rey Lear* se rodó en 1971.<<

[44] *Otar Ioseliani*: director de cine georgiano. Entre sus películas más conocidas se encuentran *Érase una vez un mirlo cantor*, *Sinfonía pastoral* y *Los favoritos de la luna*, rodada en Occidente.<<

[45] Hace referencia a la película de Bergman *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens leende*, 1955).<<

[46] *Jakov Alexandrovich Protazanov* (1881-1945): ya antes de la revolución, uno de los más conocidos directores (películas que mostraban la «decadencia» rusa y adaptaciones realistas de obras clásicas como *Otets Sergii —El padre Sergei*, 1918 —). Emigró primero a Berlín y París, pero en 1923 retomó a Moscú, donde rodó películas para el gran público, atacadas por los vanguardistas.<<

[47] *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927), película del director danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968).<<

[48] *Dimitri Karamazov*: uno de los personajes principales de la novela *Los hermanos Karamazov*, de Dostoïevski (1879-80).<<

[49] *Nikolai Gumilyov* (1886-1921): poeta ruso; crítico, ensayista y traductor. Simbolista en sus primeros libros, fundó en 1912 el grupo akmeísta de poesia.<<

[50] *Pavel Sosnovski* = Maximilian Beresovski (1745-77): compositor ucraniano, miembro de los Conciertos Filarmónico-Corales de Bolonsk, autor de la ópera *Demofont* (1773); trabajó durante muchos años en Italia.<<

[51] En Moscú, Tarkovski dirigió *Hamlet* en el teatro.<<